cine oja n. 27

CNAC cine venezolano
entre paréntesis.

Bienal de Cine
Venezolano: de Zoológico a Sicario.
Concursan: Zoológico, El misterio de los ojos escarlatas. Fin de round, Roraima, En territorio extranjero, Golpes a mi puerta, Sicario, Móvil pasional

agosto

1995 bs. 100

cine-oja

Duró medio día en cartelera: **Karibe kon tempo.**

EL PAQUETE DE SERGIO

Entrevista con S. Dahbar, Presidente del CNAC

S.D. Esto es muy difícil. Pero el saldo que saco es que no está tan mal la cosa, aunque podría ser diferente y se hubiera podido hacer mucho más. Lo cierto es que somos Estado y en el Estado estamos. Muchas cosas tienen que ver con la crisis general, pero la gente del cine trata de moverse dentro de otra velocidad. Hay todo un proceso que no es azaroso, que no es sólo lentitud. Por ejemplo, yo recibí la partida el año pasado en setiembre, pero el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) había comenzado a funcionar en agosto, y esos ciento cincuenta millones nos permitieron sobrevivir hasta ahora. Bueno, eso es.

C-O: Hablemos del sector. Tomando en cuenta que existen la Cinemateca y la Dirección de Cine del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), hay algunas actividades que están como solapadas, hay algunos proyectos comunes, como el de la comercializadora y la idea de traer películas que sirvan de apoyo a salas de cine.

S.D. Como yo lo veo, es importante, tanto para la Cinemateca como para el CNAC, tratar de buscar películas para insertar en los canales no comerciales que cada día tienen mayor auge. Hoy en día una película que no es comercial tiene más público que antes. **La lección de piano, El maestro de música y El festín de Babette**, por ejemplo, han demostrado que hay un público que quiere ver este tipo de cine. Tienen el Oscar por detrás, pero tienen un público. Yo creo que a la Cinemateca le interesa aportar para una comercializadora porque hace falta traer películas tanto para la Cinemateca como para el proyecto de crear, dentro del Canal Cinco, una franja de programación donde todo lo que tiene que ver con el cine y el video tenga un espacio. Al CNAC eso le interesa porque está dentro de sus obligaciones: diversificar la programación en Venezuela, darle al espectador una opción diferente para que pueda escoger.

C-O. Existen dos aspectos: uno es el de la comercializadora, pero hay otro que es el de la promoción de la cultura cinematográfica. En este caso el problema es más complicado porque, cuando aun existía, el Fondo de Fomento Cinematográfico (FONCINE) dedicaba ciertos fondos para investigaciones o publicaciones y, no teniendo una estructura para el seguimiento de esos aportes, pasaba los proyectos a la Cinemateca para que ésta lo hiciera. En la actualidad, dentro del CNAC existe el área de promoción de la cultura cinematográfica, pero nos preguntamos si se ha discutido o hablado de alguna división de actividades o se ha dejado al azar.

S.D. Aquí entramos en un terreno que tiene que ver con el problema de los recursos del pasado y por los que se creó lo que fue el Plan Cinematográfico Nacional. Ese plan tenía un Frankenstein que fue quien lo creó y que le dio esta forma en donde estaban la Cinemateca y FONCINE. Y digo Frankenstein porque si bien sirvió para algunas cosas, también creó muchos problemas, porque eran dos instituciones que tenían actividades diferentes, o por lo menos yo siento que la Cinemateca tiene un sentido en lo que es conservación y patrimonio.

C-O. Aquí habría que puntualizar. Porque con respecto al CNAC la Ley hace hincapié en la conservación, de acuerdo con la Cinemateca y la Biblioteca.

S.D. En eso estamos de acuerdo. Yo siento que hay un problema: se creó todo esto. La Ley, el CNAC, la Fundación Cinemateca Nacional (FCN): hay una cantidad de funciones diversificadas y trasladadas. A veces trasladadas caprichosamente por un mero problema de presupuesto. Porque si bien FONCINE daba dinero para unas investigaciones y quien tenía que hacerle el seguimiento era FONCINE, como no había dinero se pasaban para la Cinemateca... Entonces había cosas que quedaban en el limbo. Y te puedo asegurar que este año, este comienzo, ha sido muy duro por la cantidad de cosas que están como metidas en el medio: gente que pidió dinero el año pasado, que se lo habían aprobado, pero ahora, ¿quién le iba a dar? ¿El Plan? El Plan no existe más. Entonces, ¿quién tiene el dinero? El CNAC, pero el CNAC tiene otros objetivos y vamos a tener que responder por aquello que se comprometió en otras instancias. Es importante mencionar que, entre otras tareas, debemos deslindar a quién le corresponde cada cosa y, de alguna manera, seguir trabajando en lo que estamos. Yo considero que debemos seguir apoyando investigaciones y publicaciones. De hecho, la Comisión de Cultura Cinematográfica ahora seleccionó dos publicaciones, y mi proposición fue que las editara Monte Avila y nosotros aportáramos un fondo para esa publicación. Pero que Monte Avila, que sabe de libros, sea quien se encargue de eso. Para mí es un horror ver una cantidad de libros amontonados, sin distribuir, y el depósito de FONCINE, que ahora es del CNAC, tiene una cantidad de libros porque no sabemos distribuirlos y además no tenemos un aparato de comercialización. Ni siquiera lo tenemos de películas, menos de libros. Por eso es importante que Monte Avila publique los libros y se encargue de venderlos y distribuirlos dentro de sus colecciones.

En el caso de las investigaciones, tenemos que hacerlas, hacerles el seguimiento y ver qué es lo que eso nos aporta dentro de nuestras mismas necesidades. En investigaciones que se han hecho hay datos que nos sirven mucho para poder evaluar

Llevamos el cine a la escuela

Gracias a un esfuerzo conjunto de la Cinemateca Nacional y el Ministerio de Educación, el cine ha pasado a ser parte de las actividades de extensión de los liceos, con un plan piloto en 15 planteles públicos de Caracas.

Se trata del **Programa Juventud,** cuya meta es lograr que los estudiantes aprendan a conocer y disfrutar plenamente el espectáculo cinematográfico. Así comenzaremos a formar hoy los espectadores críticos del mañana.

programa juventud
FUNDACION Cinemateca Nacional
El propio cine

EL PRIMER SIGLO DEL CINE 1895-1995

Consejo Nacional de la Cultura

procesos. Este año, en el Instituto de Investigaciones de la Comunicación (ININCO), vi la investigación que lleva adelante Elizabeth Safar y me pareció muy interesante, a pesar de que lo hacen con las uñas porque el dinero aportado fue muy poco. Pero esa investigación nos interesa por lo que va a dar como resultado. Respondiendo a tu pregunta, esto forma parte de lo que son nuestras obligaciones, pero siento que hay una realidad donde lo solapado son las instituciones. En otros países, por ejemplo, la cinemateca está dentro de las estructuras del centro o instituto nacional de cinematografía. El objetivo de la FCN está cerca de la conservación y la difusión. Ellos difunden el cine nacional y difunden ese patrimonio que tienen como fondo y rescate, y como labor de cooperación con las embajadas al pasar ciertas películas. Eso me parece que es correcto y que es una labor de la FCN. Si mañana da dinero para hacer películas, yo diría: es extraño. Y ese tipo de prácticas existía en el pasado. Y no es que yo esté contra de que haya más dinero para el cine: cuanto más dinero haya para el cine, perfecto. Pero no estoy de acuerdo con desvirtuar el perfil que tiene cada institución. Como yo lo veo, la FCN tiene esa línea de trabajo, que creo que la administración actual está profundizando al tratar de hacer que esa difusión llegue a más gente, que se vea cine en otros espacios como los liceos o el interior del país, y abrir nuevas cinematecas. Pero todo forma parte de ese mismo perfil. Como yo veo el CNAC, es una cosa más amplia. Lamentablemente debo decirlo. Porque si vemos la Ley, el CNAC sirve para todo. E incluye lo que tú mencionas, conservación. Claro, podemos hilar un poco y decir que hay ciertas líneas de conservación que debe llevar adelante la FCN y la FCN debería insertarse. Digo esto para darle un cierto sentido a esta cosa solapada que ya existe hoy y que es la FCN con un trabajo y el CNAC que tiene una ley que lo relaciona también con la conservación.

C-O. Ahí se presenta un asunto de autoridad, una fundación cultural como la FCN no tiene la misma autoridad que un instituto autónomo creado por una ley para la protección y control de la actividad cinematográfica de un país. Entonces, yo veo que hay una autoridad de parte del CNAC, pero es muy molesta la forma como han sido dados los pasos legales al respecto. Lo que más llama la atención es que los reglamentos que salieron poco antes de que tú entraras -esos reglamentos que mejor no detallarlos -, ahí todas las cosas importantes y medianamente claras que están por delante y que se supone que el CNAC tiene la autoridad de instaurar, todas esas cosas están en un artículo que dice que el CNAC elaborará su propia normativa que someterá de nuevo al Ejecutivo Nacional. Es un volver a empezar. Los consensos, a nivel de lo que es elemental, son un paso intermedio, pero de otra cualidad. Me refiero a la autoridad en ese sentido, que también tiene que ver con cuestiones de tipo cultural. Está bien, le corresponde a la FCN conservar las películas de valor. Pero el que puede imponer el rescate, o exigir ciertas inversiones, es el CNAC, es la autoridad.

Una herencia limitante

S.D. Sí. Y es una autoridad que lamentablemente nace literalmente de cero, para empezar a crear toda una serie de normativas. Porque no hay nada hecho. Yo quisiera, por ejemplo, que hubiera una manera de desviar impuestos, que vinieran del Ministerio de Hacienda y fueran para el cine para el rescate de películas o lo que fuere. Pero tengo que buscar una serie de especialistas, crear todo esto, y mostrarlo. Porque no está hecho. La Ley enuncia algunas cosas, las dice someramente, pero el resto no está. Por ejemplo, el reglamento lo debíamos haber hecho nosotros. Mira este absurdo: la Ley de Derechos de Autor también fue aprobada, en fecha muy cercana a la aprobación de la Ley de Cine. Bueno, la Ley de Derechos de Autor no tiene todavía reglamento; el nuestro fue hecho a tres meses de aprobadas la Ley, sin que nadie del CNAC, que empezara a entender los problemas que había, hubiera trabajado en él. Hasta la Consultoría Jurídica muchas veces me ha dicho que, si alguien quisiera, podría aducir que esto es ilegal porque en la Ley se dice que el CNAC debe hacer el reglamento, y éste fue hecho antes de que el CNAC fuera fundado. Hay una diferencia grave allí. Yo entiendo todo esto, pero también estoy metido en esto. El punto está en que yo tengo que trabajar con toda la cosa operativa diaria, que te come, que no te deja mirar más allá, ni planificar, ni crear políticas, que es el punto más interesante de lo que pudiera ser el CNAC. Ser esa autoridad a la que le permiten crear políticas, establecer un montón de cosas a largo plazo también, y no ser sólo la caja chica del cine nacional, como alguna gente nos quiere ver.

Pero en eso estamos. A pesar del discurso que dice que queremos cambiar, al mismo tiempo no queremos cambiar. La gente vive un poco en esa doble misión. Ahora estoy trabajando en todo el problema de la normativa, y uno de los puntos es lo del Decreto de Comercialización, que está vigente mientras no se haga la nueva normativa. Por eso hay que buscar literatura sobre el tema y ver cómo vamos a trabajar con eso.

C-O. Porque la gente no lo considera vigente. Ni los exhibidores, ni los cineastas. No tenemos nada.

S.D. Es una larga historia. Los exhibidores dicen que no está vigente porque se la quieren saltar. Pero a la hora que no consiguen dólares me tocan la puerta para que yo les consiga dólares. Es decir, todo el mundo

vive de la viveza. Como "me salto y no te pago", pero "ayúdame a que yo gane dinero". La deuda de los exhibidores es de 400 millones de bolívares, sin contar los intereses. La mitad del presupuesto del CNAC para este año. Y eso fue llevado ya a la Contraloría General de la República para que den un dictamen. FONCINE tiene uno, pero el CNAC tiene que tener uno ahora. Es más, el de FONCINE no se hizo por la vía legal. Ellos no podían hacerlo sino a través del Ministerio de Fomento. O sea que mañana los exhibidores pueden decir que eso es ilegal. Nosotros buscamos la vía a través del Ministerio de la Secretaría de la Presidencia. Es Andrés Caldera quien está pidiendo al Procurador que diga si es válido lo que estamos pidiendo.

Las irregularidades de la taquilla

C-O. Muchas veces los cineastas venezolanos afirman que el distribuidor da a conocer cifras de recaudación inferiores a lo que verdaderamente ganaron con determinada película venezolana. Es necesario, pero muy difícil encontrar un sistema para controlar estas cosas.

S.D. Sí, es muy difícil. En Argentina existe un sistema de premios para efectuar este control, se hace una rifa con los boletos de entrada que los espectadores introducen en un buzón. Se trata de un asunto complicado, aquí los gremios quieren aportar algunas ideas y nosotros estamos trabajando en eso. En este momento no existe un mecanismo de control, tenemos que partir de cero y necesitamos datos que nos ayuden a encontrar un sistema de control serio para los ingresos de taquilla.

C-O. En algunos países, como Inglaterra por ejemplo, se envía un fiscal al azar, con una máquina contadora, y este fiscal chequea después el resultado que obtiene contra las cuentas que rinden los exhibidores.

S.D. Aquí sería extraño que una persona cuente a mano para determinar si hay alguna irregularidad. Debería ser un proceso más transparente. Existen sistemas automatizados, pero cuestan mucho dinero. Pero qué pasa por ejemplo, con otras variables, como por ejemplo que el portero deja pasar gente sin ticket, les cobra la mitad y se queda con el dinero. En este caso le está robando al exhibidor. En realidad no hay nada hecho en esta materia. Creo que sería posible plantearle la cuestión a las casas matrices, porque estas irregularidades las afectan. Aunque es posible, con controles como los que se necesitan, que lleguen a pensar que la taquilla del cine nacional los va a afectar. Pero sí creo que hay que tocar esa puerta, sobre todo si Brasil lo hizo.

AR: Sería una buena palanca para lograr algún tipo de control.

S.D. Hay un discurso sobre el cine venezolano que dice que es malo, es horrible, es una porquería, es un rancho. Cuando se dan casos como el de **Sicario,** que ha tenido mucho éxito en la taquilla y contradice la eterna predicción sobre lo que va a pasar con el cine venezolano en este aspecto, no podemos permitir que haya irregularidades con los ingresos de taquilla. Si FONCINE aportó el 19% del dinero para la producción de **Sicario**, y la película gana 90 millones de bolívares únicamente en territorio nacional, resulta verdaderamente importante crear esos controles. De esos 90 millones, lo que el distribuidor calcula que puede recaudar la película, al cineasta le quedaría un 27%, descontando las copias y todo eso, es decir, casi 27 millones de bolívares, y de este dinero le toca un porcentaje al CNAC.

C-O. El CNAC es coproductor y tiene que cuidar sus intereses.

S.D. Ese dinero que se recupera va a permitir que se siga haciendo cine. Novoa vendió su película a España poco tiempo después del premio en Biarritz.

C-O. Ese premio no es muy bueno.

S.D. Ya hay un distribuidor en los Estados Unidos que quiere distribuir la película en Miami, Nueva York, Chicago y Los Angeles. Si eso pasa, va ha haber otra entrada de dinero, luego de muchas películas que no han dado nada. Eso sería muy bueno.

C-O. Eso plantea otro problema, porque no hay ningún control sobre las ventas de las películas en el exterior. A veces se sabe, por conversaciones, que algunos directores han logrado vender bien sus películas en el exterior, pero las cifras son un secreto.

L'eternel retour: el mercado externo

S.D. Ahí entramos en otro punto: la irresponsabilidad de los directores de cine es enorme. Actualmente estamos revisando todos los archivos y los expedientes para saber cuál es el estado de los derechos sobre las películas. Algunos directores canjeaban su deuda con FONCINE por los derechos de las películas. Pero, en algunos casos, nosotros tenemos los derechos y los cineastas ya los han vendido a terceros. Es imposible saber a quién. Por ahora tenemos una carpeta donde comienza a delimitarse lo que tenemos como derechos, como derechos parciales, hasta cuándo, en qué canales, si es para cable, para televisión o para video. Estas películas, hemos pensado que se podrían vender para televisión solamente como un paquete de diez películas, donde pueden estar **Oriana, Jericó,** y otras.

C-O. La idea del paquete es buena.

S.D. En este momento hay un canal por cable en Francia que pide 12 películas. Su oferta es muy baja, pero como comienzo es muy bueno. En total ofrecen 36.000 dólares, unos 3.000 por película, por un período de dos años. Si se consigue hacer lo mismo con otros canales, lograríamos que el cine venezolano se viera en la televisión de todo el mundo. ¿Cuál es la limitante? Precisamente que no ha habido preocupación por conocer el estado de los derechos, por organizar los paquetes y ofrecerlos para obtener un ingreso. El contrato de financiamiento para los cineastas dice que a los 5 días de firmada una venta de derechos para el exterior, el cineasta debe traer aquí una copia del documento y que a los 5 días de haber cobrado el dinero, debe depositarse el porcentaje que corresponde al CNAC. Pero ocurre que se venden las películas, el CNAC no recibe ese porcentaje que le corresponde y muchas veces nos enteramos por rumores de que las películas han sido vendidas. Parece que el CNAC sirve para todo, la ley le señala una gran cantidad de funciones, hasta hay quien cree que hay un CNAC Tours and Travels para viajar, viajar y viajar. Los cineastas quieren un CNAC diferente a lo que fue FONCINE, pero ellos mismos no están dispuestos a cambiar. Los cineastas y nosotros somos socios, a todos nos interesa que haya un ingreso para el cine, también hace falta un cambio de actitud de parte de ellos. Me parece que **Sicario** renueva la idea de que se puede hacer un cine que le guste al público mayoritario. Hay interés por la película en un canal chileno por cable, en otro canal en Uruguay. Eso nos permite recuperar la inversión, cosa que no se había podido lograr antes. Las ventas del cine venezolano en el exterior han sido muy limitadas porque se trataba de esfuerzos individuales y no de un trabajo colectivo. Por esta razón pasan cosas como la historia de **Jericó**, que en el exterior se vendió únicamente a Angola y este país no pagó. Se ha desaprovechado la oportunidad de vender el cine venezolano. Hay otro problema que nos ha afectado siempre. No se vende el cine venezolano, pero cuando conseguimos hacerlo, los cineastas se quejan de que se consigue poco dinero, por ejemplo, 3.000 dólares por una película, que sí es poco, pero hay que comenzar a vender el cine venezolano a los canales de televisión, para conseguir un espacio. Ahí hay una pérdida de perspectiva.

C-O. Eso valoriza el cine venezolano por el simple hecho de que se crea una tradición.

S.D. Calle 22 de Mariana Rondón se vendió en Francia por 10.000 dólares a un canal por cable de cortometrajes. No sé si ya se firmó el acuerdo.

C-O. Me parece que es una cifra demasiado alta.

S.D. Puede que sí haya esa cantidad en un canal de ese tipo. El presupuesto de la película que rodó aquí Juan Luis Buñuel, **Represa en el Orinoco,** era de 5 millones de dólares. Y se trata de una película para televisión de tres horas. Tomando en cuenta que esa cifra equivale a todo el presupuesto del CNAC, 10.000 dólares no me parece demasiado para un cortometraje.

C-O. En el mercado internacional hay ciertas pautas.

S.D. Si 10.000 es mucho por un corto, 3.000 por un largometraje es muy poco.

C-O. Eso depende del mercado. Bolivia o Ecuador compran por mil o dos mil dólares, pero China compra por 50 mil.

S.D. En todo caso, si vendemos las películas por 3.000 dólares, quedaremos satisfechos.

C-O. Desde hace varios años se ha venido hablando de crear una comercializadora para la venta del cine venezolano en el exterior. ¿Esa idea sigue en pie?

S.D. Me parece que crear una comercializadora aquí es un error. En el pasado no se pudo crear por razones diferentes, pero en este momento hay muchas circunstancias en contra: hay muchas cosas por hacer y todas apremiantes, como las 19 normas del reglamento que están por definir, el control de la taquilla. Todo es coyuntural, hay que reaccionar a las cosas. Esto no está decidido, pero yo soy más de la opinión de asociarnos con un comercializador que quie-

Sergio Dahbar: El que Dahbar y quihtar el Diahblo lo visita.

ra vender, que le duela el dinero.

C-O. ¿Quién es?

S.D. Yo tengo ya una oferta. No voy a mencionar el nombre sino la oferta. La oferta es poner un fondo de 30 mil dólares, el CNAC pone 20 mil y la otra empresa pone 10 mil. El CNAC aporta una persona y el otro grupo aporta el resto de la gente. Se viaja a cinco mercados básicos internacionales de televisión, abierta y por cable. Se hace un paquete y se vende este paquete en estos mercados, con la idea de recuperar el dinero del fondo y, a partir de allí, comenzar a ganar dinero y que el representante del CNAC se vaya formando como comercializador. De esta manera, al final nos quedaremos únicamente con esa persona para que realice este trabajo. Todavía no hemos aceptado la oferta. Esta es una empresa venezolana que tiene su base en Miami y en España, y vende telenovelas, series y películas para televisión. Tenemos dos peligros, que el día a día nos coma y terminemos no haciendo nada, o que se cree una burocracia interna amparada por la Ley de Carrera Administrativa. Hasta ahora no hemos caído en esto último, porque todavía estamos creando cargos, nadie está seguro. En este orden de ideas, crear la comercializadora es un asunto complicado. ¿Cómo puedo saber yo si la persona que sale a vender está verdaderamente interesada en cumplir esta función o solamente quiere viajar? La comercialización es para vender las películas, tiene que haber resultados. Siempre ha existido esa idea de una gran comercializadora del cine venezolano, pero tiene que haber dolientes. Yo no creo en el mito de que los directores de cine son los mejores vendedores de películas, porque la historia de FONCINE demuestra que viajaron como locos y no se vendió nada.

Utopías: el mercado interno

C-O. Entre los cineastas siempre se ha planteado la cuestión de la comercializadora externa, pero jamás se ha planteado la creación de una distribuidora interna de películas venezolanas. Los cineastas prefieren entregar sus películas a Blancica.

S.D. Cuando nadie las quiere, ellos vienen al CNAC a que hagamos una distribuidora, pero cuando el distribuidor sí quiere las películas ni siquiera vienen por acá.

C-O. ¿Qué pasó con **Karibe kon tempo**, la película de Diego Rísquez?

S.D. Duró medio día en cartelera, en el cine Centro Plaza. En lo que se refiere a una distribuidora nacional, estamos haciendo una prueba. Tomamos una distribuidora pequeña y nos asociamos para distribuir una película venezolana que nadie quiere, **Los platos del diablo**, de Thaelman Urgelles. Lo difícil no es conseguir salas, sino lograr que el distribuidor invierta en hacer copias, publicidad, etc. Queremos ver si funciona para hacer esto con todas las películas. Hay una película venezolana que va a salir en Valencia. Allá la distribuye Ulivi y se va a exhibir en los cines La Granja, pero no hay manera de que esa película la pasen en el cine Patio Trigal, donde el CNAC es copropietario junto con la Universidad de Carabobo, con todo y que FONCINE financió esa película. Yo puedo comprender al distribuidor, aunque no estoy de acuerdo con él, porque tiene un negocio y quiere beneficiarse. Pero, ¿cómo se para el cineasta frente a eso? El cineasta debería exigir que la película se exhiba también en el Cine Patio Trigal, porque es el CNAC el que está aportando al cine nacional. No se puede seguir con ese esquema de pedirle todo al CNAC sin asumir ningún compromiso, sin aportar nada a cambio. Las películas que tienen éxito son las que podrían ayudar al CNAC y las que aportarían recursos para poder asumir la responsabilidad de distribuir las películas que nadie quiere. Ahora vamos a empezar a ver, debido a las restricciones que impone el control de cambio, cómo los distribuidores van a dar salida a las películas venezolanas. Este año se van a estrenar más o menos 12 películas: **Bésame mucho, Desnudo con naranjas, Santera, Trampa para un gato,** etc. Pero no existe un acuerdo entre nosotros mismos, a escala nacional, para reforzar esta industria.

Yo valoro muchísimo la organización de las salas alternativas en un circuito como un paso fundamental. Actualmente están la Cinemateca Nacional, La Previsora, el Celarg, Cine Prensa que se inaugura el 27 de junio, la Margot Benacerraf, Corpoindustria en Maracay, Patio Trigal en Valencia, el complejo Febres Cordero en Mérida, hay un proyecto con la Cinemateca en Ciudad Bolívar. Hace poco nos reunimos con la gente de Unifrance Films y les hicimos un ofrecimiento para lograr que el cine francés se vea en Venezuela todo el año. Ellos nos darían 20 películas que circularían todo un año y no nos cobrarían derechos sino que se repartiría la taquilla. Cuando oyeron la cantidad de salas que forman el circuito les pareció muy interesante. Antes FONCINE le daba dinero a una sala de cine sin pedir nada a cambio y no había manera de pasar películas venezolanas en esa sala, por ejemplo. Yo no tengo cómo montar una distribuidora, pero contamos con ese circuito de salas, y se puede lograr un acuerdo con una distribuidora pequeña. Debería existir un acuerdo de los cineastas para apoyar estas salas, que son las que creen en ellos cuando nadie quiere sus películas. Hay que apostar para que nuestro cine salga, para que ese circuito de salas sea tan valioso que la gente quiera salir allí. Un circuito necesita que las salas estén en buen estado, que tengan una oferta de cine latinoamericano. Todavía estamos empezando, hay problemas que resolver. Este señor francés me decía que Unifrance Films fue creada por el estado francés para abrir mercados al cine francés, que no tiene espacio fuera de Francia. Lo de la distribuidora de cine venezolano es una posibilidad, pero hay que discutirlo, yo quisiera que los cineastas apoyaran una iniciativa de este tipo sin tener que obligarlos para nada.

C-O. No sé si se ha pensado en una política para las relaciones entre cine y televisión. Esto tiene varios aspectos. Uno es el hecho de que los canales de televisión no pagan nada a los cineastas venezolanos por los derechos de las películas para pasarlas dos o tres veces, sino que les dan unas cuñas y ya. No hay una normativa en ese sentido y no sé si se ha pensado en establecerla.

S.D. Eso es muy difícil y no se trata solamente de legislar ese aspecto que tú mencionabas, sino también de un posible aporte de los canales de televisión para el cine.

C-O. Eso estaba planteado en el proyecto de ley.

S.D. Pero no se logró. Este año queremos empezar a trabajar en la modificación de la ley. La Comisión de Cultura del Congreso ha pedido que se insista en que no sea siempre el Estado el que ponga todo el dinero sobre la mesa. Este es el discurso de Oberto, que no me parece malo porque permite que el CNAC y los gremios planteen una modificación de la ley donde lo sustancial sea de dónde proviene el dinero. Me parece muy interesante el caso de Argentina, porque allá esta discusión se inició con un conflicto con la televisión y la publicidad. Esto generó un enfrentamiento abierto, la televisión pasaba unos mensajes donde la pantalla quedaba en negro por medio minuto y, a continuación, decían "esto va a ocurrir cuando se apruebe la ley de cine". Fue una campaña brutal, como las de aquí. En Argentina se decidió tomar el impuesto que pagan la televisión, la publicidad y el video a una oficina del Estado, quitarle una parte y pasársela al cine. Desde ese momento, la televisión los apoyó y no hubo manera de parar la ley. Yo creo que la modificación debe enfocarse por el lado de tomar una parte de los impuestos y traerla para acá.

S.D. Hay que iniciar una movilización para cambiar la Ley. Una reforma sustancial debería ser la fuente de recursos, creo que es basico. Hay que traer dinero del sector privado. En la actualidad el sector privado cinematográfico le paga al Estado: esos recursos deberían ser canalizados hacia el cine. A ellos también les interesa que lo que pagan en impuestos vaya de nuevo al cine. El dinero sigue circulando en el mismo circuito. Queremos hacer este año un encuentro de los diversos sectores tratando de buscar una ley mejor. Las experiencias de otros países, como Argentina, debemos aprovecharlas, y a la vez que nuestra experiencia les sirva a otros países latinoamericanos que no tienen leyes, como Chile o Ecuador. Además, el Estado no puede seguir dando dinero para todo, es necesario un aporte privado. En ese sentido la Ley tiene que cambiar.

Mucho SECI y pocas nueces

C-O. En relación con los encuentros y acuerdos latinoamericanos, ¿ha habido alguna novedad?

S.D. Al comienzo había la idea de que el Acuerdo Iberoamericano nos iba a permitir muchas cosas. Ahora bien, ¿qué es lo que se ha logrado? Me preocupa que se invirtió bastante dinero en hacer los encuentros, pero a nivel efectivo no se ha concretado nada. Los acuerdos los suscribieron como doce países y luego fueron ratificados por los Congresos respectivos. Yo, como presidente del CNAC, soy secretario general de la Secretaría Ejecutiva de la Cinematografía Iberoamericana (SECI), pero pienso que no hay un instrumento real que

Dieciséis salas en Colombia: **Bésame mucho.**

nos permita ponerla en operación. Hay directores latinoamericanos que se acercan buscando dinero a través del Acuerdo, pero no se concreta nada. En teoría parece bueno.

C-O. Pareciera inevitable y necesario que el mercado latinoamericano de cine pudiera funcionar.

S.D. ¿Cómo se exhiben películas venezolanas en Argentina o en Chile o en México? Existe el acuerdo y lo podemos hacer, pero no se ha encontrado la manera práctica.

C-O. El único caso que funcionó fue el de Pelimex, que era activa en casi todos los países latinos y en todas partes tenía sus propias salas para exhibir las películas mexicanas. En Venezuela tenía su circuito de cinco o seis salas muy bien seleccionadas.

S.D. Al desmoronarse el sistema mexicano todo eso se cayó. En resumen, creo que el Acuerdo no ayuda mucho. Hay un sueño y una realidad.

C-O. La perspectiva de las coproducciones también tendría que cambiar.

S.D. Dentro del tratado de zona libre entre Colombia, México y Venezuela, se concretó un proyecto con tres directores, absolutamente privado salvo en el caso de Venezuela, donde **Bésame mucho** de Toledano, que fue la que comenzó el ciclo, recibió un aporte estatal. Dentro de los parámetros del convenio las tres películas tienen derecho a las tres nacionalidades implicadas. **Bésame mucho** se estrenó primero en Colombia, en dieciséis salas, y en Venezuela se estrenará a continuación. Yo fui a Colombia porque me pareció una experiencia bien interesante y que merecería que se repitiera. El cine venezolano no tienen capacidad de recuperación en Venezuela sola. **Sicario,** que va a recaudar más de noventa millones, no va a cubrir sus costos. Entonces estrenar en Colombia y México es un gran apoyo. Además se reparten costos, como los de las copias. Claro que hay otros problemas. Aunque todos hablamos español, la entonación y el vocabulario cambian mucho y hay recelos, molestias, en el público de un país con respecto a las películas de otros de la región. Pero funcionamos con eso. No tenemos defensas legales, donde los tres países puedan garantizar cuotas de pantallas u otras condiciones favorables, pero hay que intentarlo de todas maneras. El 24 de mayo se firmará en Colombia otro proyecto de otras tres películas: una de Carlos Azpúrua, **Amaneció de golpe,** una de Ciro Durán, **El último día de Gardel**, y una de Gabriel Retes, un mexicano. En el mismo sentido va la película de Luis Armando Roche, **Aire libre**. Ahí entró Canadá, con uno de sus actores más populares, lo que garantiza el mercado canadiense, y también Francia. La idea es buscar mercados. El punto no es tanto hacer la película, sino lograr que se exhiba en un área mayor que la de Venezuela.

C-O. Conque el enfoque no sea el de la maquila. Vamos a ofrecer paisajes, tepuyes, y uno que otro técnico que les pueda servir.

S.D. ¿Por qué no? Yo defiendo que vengan compañías extranjeras a hacer cine aquí. Nuestros técnicos y cineastas necesitan que se les pague su trabajo para poder sobrevivir mejor, y creo que tenemos una calidad competitiva. Cierto que se necesita control, no sólo para que no destruyan los tepuyes, sino porque no debemos hacer los tontos.

C-O. Esa situación conduciría a que la producción acá se dolarice. Ya muchos cineastas se quejan de que los técnicos están cobrando en dólares y que eso encarece mucho cualquier producción local.

S.D. No estoy de acuerdo. En **Represa del Orinoco** a Gustavo Rodríguez le pagan mil dólares por llamado. Pero estoy seguro de que si Gustavo Rodríguez trabajara con Antonio Llerandi no le cobraría mil dólares por llamado. Creo que le cobraría lo que Llerandi le pudiera pagar. Yo creo que nuestros técnicos no deben irse a otros oficios, a otros campos, y si pueden mejorar su situación trabajando en cine para compañías extranjeras, de cuando en cuando, me parece muy bien. Además el Instituto Nacional de Parques tiene controlados todos los sitios donde no se puede filmar. Y al CNAC también le corresponde controlar. Pero no podemos negarnos a que vengan compañías a filmar aquí. Otra razón es que nos actualizan tecnológicamente. Si pueden venir aquí en lugar de ir a Puerto Rico, que vengan.

El pensamiento ausente

C-O. Una última pregunta, sobre la política establecida en el Reglamento de la Ley, relativa a la exclusión de todas las Comisiones e instancias del CNAC, de toda persona que de alguna manera reflexione sobre el cine. Están excluidas las universidades, los críticos, los historiadores.

S.D. En las Comisiones están sobre todo los gremios, pero ellos fueron quienes establecieron la Ley y el Reglamento. Yo me encontré con algunas reglas de juego que pienso que hay que modificar. Hay que involucrar más gente en esto. Pero ustedes deben hacerse la pregunta de por qué pasó esto. Yo creo que debe haber representantes de las universidades y de los críticos. Pero hay que modificar el Reglamento para poder modificar la composición de cualquier Comisión.

C-O. En realidad la Ley aprobada no la hicieron los gremios. Fue un cogollo de siete personas, que al final de su trabajo simuló una consulta a los gremios, muy manipulada. Si no, que se recuerde la consulta a la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC).

S.D. Yo pienso que la Ley es el resultado de treinta años de lucha y de la participación de centenares de autores anónimos, anónimos porque no aparecen firmando el proyecto final. La Ley es un logro de mucha gente. Además, ninguna ley es perfecta. Esta primera Ley de Cine es un primer planteamiento y pienso que hay que trabajar mucho para cambiarla y perfeccionarla. Lo único que puedo añadir es que los universitarios y los críticos tienen las puertas del CNAC abiertas, para entrar y discutir con todos nosotros lo que estamos haciendo. Quien tenga ideas y proposiciones que las traiga, estamos más que dispuestos a oírlas. Pero por el momento tenemos que atenernos al texto de lo aprobado.

C-O. El CNAC ha anunciado su apoyo al proyecto de Escuela de Cine de la Universidad de los Andes, pero hay otras escuelas que tienen que ver con el cine. El departamento de cine de la Escuela de Artes, por ejemplo, funciona desde 1978 y ha graduado a más de un centenar de profesionales, además de los que han pasado a la actividad cinematográfica sin graduarse. No sería justo que no se les diera apoyo también.

S.D. El proyecto de Mérida se está revisando a fondo. En el aspecto tecnológico el proyecto ya está obsoleto. No hemos querido pagar desde ya a profesores que ellos quieren traer de fuera, porque el proyecto todavía no está perfeccionado y no está aprobado por el Consejo Nacional de Universidades. Nos gustaría que el proyecto de Mérida tuviera un alcance y un apoyo más nacional. La universidad me parece vital. Para cambiar las cosas se necesita el apoyo de todos.

Quisiera señalar, además, las continuas presiones a que está sometido el CNAC. Hay muchas personas que piensan que el CNAC es la caja chica o la agencia de viajes del cine nacional, hasta el punto que la presión diaria obstaculiza el trabajo del Centro dirigido a objetivos mucho más importantes. Los problemas son bien complicados... y bien interesantes.

SICARIO

Venezuela, 1995: el protagonista del narcoindulto, Larry Tovar, afirma que un venezolano, de apellido Ramones, es financista y gran capo de la droga. Supuestamente por este mismo caso, el embajador de Venezuela en Colombia, Abdón Vivas Terán, está siendo víctima de amenazas de distinta índole que han obligado a reforzar la vigilancia policial a su alrededor. En Barcelona, estado Anzoátegui, es desmantelada la llamada "Conexión Oriente", encargada del almacenamiento y tráfico de cocaína en esa región del país. La DEA, en un alarde de suspicacia bastante lamentable, descubre en Margarita inversiones del cartel de Cali. Dos días después, en Miami, es detenido Hugo Pererra, venezolano que participa como accionista en el complejo The Hills, en Playa El Angel, con una inversión superior a los cinco millones de dólares. Estos son algunos de los titulares que han sido seleccionados, de manera absolutamente aleatoria, de la prensa nacional más reciente.

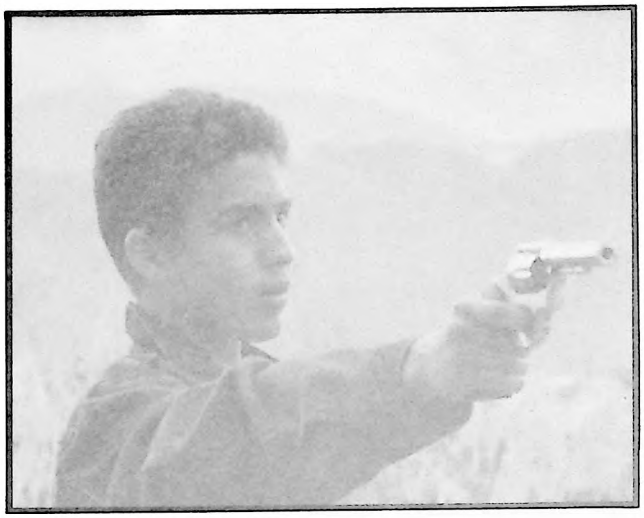
Todo para afirmar, sin sentir temor ante la especulación, que el negocio de la droga existe y se ha instalado en Venezuela. Todo para preguntarnos, por enésima vez en este número, ¿por qué el cine venezolano se niega a hablar, directa y claramente, de Venezuela?

Es cierto que **Sicario** comienza con una aclaración: la historia narrada en esta película se desarrolla en Medellín, Colombia, pero podría suceder en cualquier ciudad de nuestra América Latina. Efectivamente, las acciones podrían desarrollarse sin ningún problema, en Caracas, por ejemplo. Entre otras cosas porque ningún venezolano se va a comer el cuento de que esa ciudad recreada por el filme no es Caracas, y ningún colombiano va a pensar que esa película es colombiana.

He aquí uno de los detalles presentes en **Sicario** que, por su reiteración en el contexto del cine nacional, nos resulta chocante. Sobre todo en un caso como éste. Porque pareciera que sólo podemos ver la paja en el ojo ajeno. Como si aquí no hubiera un Larry Tovar; como si aquí, un individuo común no surgiera de la noche a la mañana, y de pronto posee una mansión en la Lagunita Country Club, con varios carros importados estacionados en el garaje; como si en Porlamar fueran una novedad las gigantescas construcciones que apabullan al turista nacional por su volumen y su numeroso crecimiento que supera la demanda hotelera de toda Margarita. Como si aquí no hubiera narcotráfico y lavado de dólares. Todo esto no es, no puede ser algo nuevo.

Lo que queremos decir, en pocas palabras, es que si un cineasta se preocupa por reflejar la realidad social, y en este caso particular, el problema de la delincuencia infantil y juvenil, debe mirarla directamente, sin el velo del "referente móvil". No hay razones claras, al menos en este caso, para ver la situación nacional con el rabo del ojo.

Pero dejando de lado estos pruritos sociológicos y extratextuales, entremos de lleno en el asunto fílmico. **Sicario** cuenta el proceso de degradación padecido por Jairo: un adolescente marginal de la ciudad de Medellín que, sin mucha conciencia, entra en el mundo de la droga y el narcotráfico para terminar convertido en el más hábil de los sicarios. La historia no es nueva ni original –ya hablaremos de esto–, pero sirve como puente para indagar en las razones sociales y económicas que llevan a un individuo común a convertirse en delincuente, y esto es, a fin de cuentas, lo que pretende el filme. Tal como lo hicieran De Sicca con **El limpiabotas** (1946), Buñuel con **Los olvidados** (1950), o más recientemente Saura con **Deprisa, deprisa** (1980). Todos ellos mostraban la realidad del país productor del filme –y no por eso los filmes dejaban de ser interna-



Sicario: Archivo criminal de la GRAN COLOMBIA.

cionales, por no decir universales–, y todos ellos indagaban en las razones sociales, económicas y hasta afectivas, que llevaban a estos jóvenes a convertirse en rateros, ladronzuelos, y finalmente en criminales.

Ocurre que, en todos los casos, esa degradación de la que habláramos arriba se daba de manera gradual, poco a poco, como un efecto de acción y reacción que moldeaba sus personalidades, deformándolas, exacerbando la necesidad de supervivencia y lo instintivo que existe en todo individuo. Así, todos los personajes son victimarios, pero también claras víctimas de un contexto social *nacional*.

Sicario pretende recrear este mismo proceso, pero no resulta tan claro ni tan convincente porque es repentino y definitivo. Jairo es casi el modelo del muchacho marginal decente: deportista, buen hijo y mejor hermano. Características que si bien no lo ayudarán a surgir socialmente, lo colocan del lado de los buenos. Además, Jairo rechaza la droga y cualquier proposición que tenga que ver con esto.

Pero un día el destino –y ese es el problema, que decir el destino es como decir el azar–; un día, la casualidad lo hace presenciar un ligero escarceo amoroso de su madre, una mujer sola, con un compañero de trabajo que en apariencia representa cierta estabilidad emocional. Esa noche Jairo abandona su casa, acepta la invitación del grupo de adictos de la zona y se droga, y la droga, porque no encontramos otra justificación, lo lleva a cometer su primer asesinato.

Existe, eso sí, una acotación en el texto aclarando que toda la situación –es decir, la droga y el crimen– ha sido creada por la banda de delincuentes para hacer que Jairo forme parte de sus filas. Pero ésta resulta tan débil, tan gratuita como el crimen cometido por el protagonista, por lo que sigue teniendo mucho peso en la narración la casualidad y el accidente.

A partir de aquí el proceso de degradación es incontenible. Jairo pasa todas las pruebas: desde cometer otro crimen gratuito –el del pretendiente de su madre–, hasta ser el mejor pupilo del más grande capo de la droga, y finalmente dar el gran golpe: matar a un candidato a la presidencia. Un candidato que, a todas luces, evoca figuras como Luis Carlos Galán, Jaramillo o Pisarro León Gómez, de modo que el autor, verdaderamente, no vacila en reflejar la situación colombiana a través de una película que se promueve como venezolana. Pero con todo y estas referencias aparentemente realistas, volvemos a lo mismo. Al estudio de las causas que motivan a los personajes. Aclaremos: cualquier acto delictivo suele resultar injustificable, pero –sin pretensiones moralistas– no es lo mismo robar para comer que matar a cuchilladas al amante de la esposa, y Jairo actúa, en principio, por despecho.

Esto es lo que afecta de forma negativa el reflejo de la realidad que pretende crear José Novoa con su filme y, por ende, su discurso. El autor no ha creado un personaje que actua por resentimiento social, por ser producto del medio, y por eso no podemos comprenderlo y nos cuesta justificar sus acciones. Porque si bien el resentimiento social lleva a la rabia y es la razón de muchos delincuentes, estos personajes sienten rabia, pero como lo apuntan en la escena cuando Jairo habla con su amigo frente a una panorámica de la ciudad, la rabia de ellos es hacia las personas; los actos de Jairo, aunque luego busquen el bienestar de su madre y su hermano, apuntan hacia la venganza, y por ello sus reacciones no pasan de ser viscerales, es casi un psicópata, un ser enfermo, pero no socialmente enfermo. El azar, el despecho, la venganza, lo fatal e inexorable restan fuerza al documento social y lo disparan hacia el otro extremo: el melodrama, es decir, lugar común, paradigma que se desgasta y pierde su significación fundamental.

En un párrafo anterior decíamos que el filme, en su narración, no pretende ser original, y esto no es, bajo ninguna circunstancia, un defecto. Citábamos entonces la obra de tres cineastas de reconocido prestigio internacional. Pero volvamos la mirada a Venezuela. Tampoco dentro de nuestra producción el tema y la narración seleccionados por Novoa son novedosos. Ejemplos hay muchos: **Canción mansa para un pueblo bravo** (Giancarlo Carrer, 1975), y **Soy un delincuente** (Clemente de la Cerda, 1977) son sólo un para de ellos.

Pero en el caso particular de Clemente de la Cerda, pongamos por caso, su conocimiento de las clases populares, su acercamiento social al tema de la delincuencia y la corrupción moral, hacen de sus filmes, si no obras de impecable factura técnica, al menos sí los convierten en documentos de la época y en claros acercamientos al contexto en el cual se desarrollan sus narraciones.

Casi veinte años después aparece **Sicario** con una fórmula muy parecida. ¿Era necesario? ¿El país lo demanda, como dicen los publicistas de la oficialidad? Hacer un cine de corte social siempre resulta necesario; buscar la originalidad en las situaciones, ya lo dijimos, no es garantía de fidelidad. Pero situaciones conocidas no implican lugares comunes ni gratuidad de las acciones, y por eso el filme de Novoa resulta, en muchos momentos, simplemente reiterativo, gastado, ligeramente extemporáneo.

El cine de Clemente de la Cerda respondía a una necesidad social, era, ante todo, una denuncia y una descarnada mirada al mundo de la marginalidad. Novoa, por su parte, recrea esas clases sociales, recrea el drama de la delincuencia, recrea, por supuesto, la acción de los corruptos, pero escurre el bulto a través del melodrama y de esa supuesta internacionalización que viene dada por ubicar el referente fuera de nuestro país. Error notable: no porque esos acontecimientos puedan suceder –como él mismo acota– en cualquier ciudad de América Latina, el filme tiene un valor internacional. Los filmes de Bergman son suecos; los de Kurosawa, japoneses; las situaciones, eminentemente japonesas y eminentemente suecas, como corresponde; pero sus dramas, su estética, su pensamiento, son capaces de conmover a los espectadores que habitan este rincón del subdesarrollo. Sin necesidad de discutirlo: el secreto de "lo internacional" es otro distinto al rechazo de la nacionalidad, a pesar del tono institucional del aviso con que se inicia la película para recordarnos que la juventud es el futuro de nuestros pueblos y que debemos protegerla.

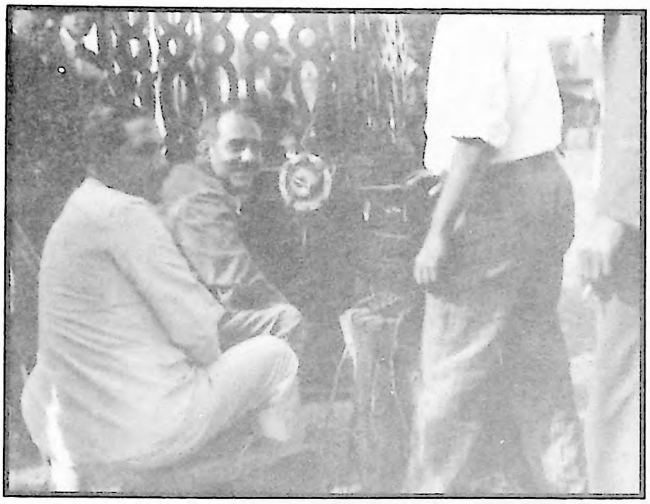
Quienes se dedican a las reseñas del cine en los diarios nacionales dirán que el filme tiene un tono verista y que se han desarrollado trabajos de documentación para la recreación de algunas escenas. Esto es difícil ponerlo en duda. Pero una cosa son las intenciones del equipo que realiza la película y otra, muy distinta, la forma que éstas adquieren en su elaboración. Una elección inteligente es ubicar la acción durante el mundial de fútbol 1990, creando un paralelo entre las ambiciones de los personajes buenos y sus fracasos –que se dan al mismo tiempo que el fracaso de Higuita–. Pero cuando una película latinoamericana adquiere o imita la forma del cine institucional norteamericano –como en la escena de la huida de los muchachos para ver el partido de fútbol, o durante su entrenamiento como verdaderos *marines* en el más puro estilo Stone–, ese verismo se pierde. El mismo efecto causan los diálogos: poner a filosofar a los personajes –Jairo: "yo todavía tengo sentimientos"; Jairo: "no me pagan por matar, sino por morir. Y sólo se muere una vez"– con la finalidad de darle un tono trascendente a la obra, sólo banaliza, falsea el supuesto reflejo de la realidad y se hace excesivamente obvio el discurso fílmico. Y lo obvio, nuevamente, nos lleva a lo banal.

Con todo, el filme posee una muy digna factura técnica, una notable producción y las muy convincentes actuaciones de Laureano Olivarez, del grupo de jóvenes que va apareciendo en el transcurso de la película, y hasta la de Pedro Lander recreando al capo principal. Todo esto aleja a **Sicario** del resto de películas de mal gusto y repulsivo amarillismo que caracteriza a gran parte de nuestra producción actual tanto cinematográfica como televisiva. Pero esto no termina de ser una gran ventaja: al fin y al cabo, siempre en el país de los ciegos el tuerto es el rey.

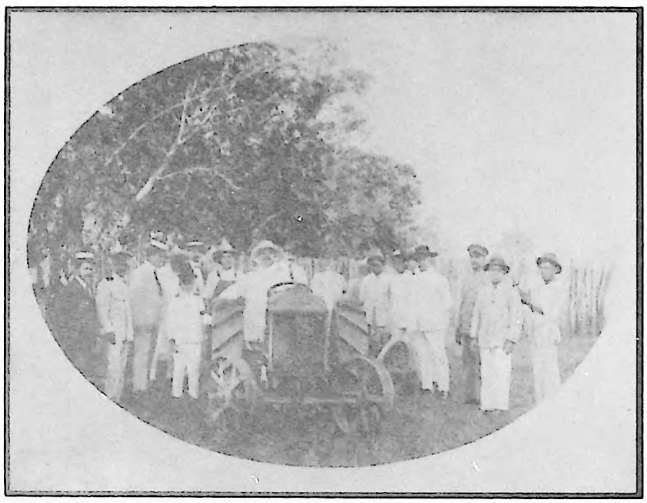
Para terminar, una breve reflexión que, ahora sí, no deja de tener cierto tono de especulación: **Sicario** está cumpliendo su décimoprimera semana en cartelera, un logro innegable para cualquier película que no sea una superproducción norteamericana. Al parecer el filme ha tenido una fuerte acogida por parte del público joven. Otro hecho curioso. ¿A qué se debe esta respuesta? Tal vez, quien quita, si para quienes conocemos el cine de los setenta **Sicario** resulta una reiteración de los temas y las fórmulas, quizás nuestra juventud, postmoderna, poco polémica, apolítica por formación, esté descubriendo, no sin cierto asombro, un cine venezolano, lleno de buenas intenciones, que transita por la vía de un mundo parecido a la imagen que ellos tienen de la marginalidad y el drama del narcotráfico. Una imagen mucho más confiable que la representación de la corrupción jurídica, realizada por un personaje absolutamente individualizado, que aparece noche a noche en alguna de nuestras telenovelas de corte "realista". Lamentable ejemplo de la pobreza de nuestra formación.

Ricardo Azuaga

Sicario. Venezuela 1994. *Dir.:* José Novoa. *Guión:* David Suárez, basado en hechos reales. *Dir. de fot. y cám.:* Oscar Pérez. *Dir. art.:* Silviainés Vallejo. *Mús.:* Francisco Cabrujas. *Son.:* Jacques Cassuto. *Mont.:* José Novoa. *Efectos especiales:* Andrés García, Ivanovic Vojislav. *Script:* Mariela Pérez. *Maq.:* Lino Rojas, Anthony



El misterio de los ojos escarlata: Edgar J. Anzola, el hombre multimedia.



Las emanaciones nostálgicas: **El misterio de los ojos escarlata.**

Tejidor. *Casting:* Elia Schneider. *Intérpretes:* Gledys Ibarra (Carlota), Pedro Lander (Solis), Laureano Olivarez (Jairo), Eva Mondolfi (Juana Gallo), William Moreno (Aguirre), Alfredo Medina (Tarzán), Alberto Rowinsky (El Candidato), Hernán Gil (Aurelio), Melissa Ponce (Rosa), Néstor Terán (Tigre), Francisco Hernández (Hiena), Hugo Márquez (Klaus), Danny Benítez (Aníbal), Johan Andrade (Pulgoso), Jorge Muñoz (Rambito), Carlos Martínez (Cara Cortada), Jesús Toro (Yayo), Luis Barrios (Jaguar), Elías Yanez (Wapero). *Cías. Productoras:* Joel Films en asociación con Tango Bravo y Credesca. Financiada parcialmente por FONCINE. *Produc.:* Elia Schneider y José Novoa. *Jefe de Prod.:* Rolando Hernández. *Prod. de campo:* Gilberto Figueroa, Belén Orsini.

EL MISTERIO DE LOS OJOS ESCARLATA

Los pioneros del cine venezolano son una categoría muy numerosa en virtud del carácter discontinuo, no de la actividad, sino de la dedicación de aquellos que la ejercían y de lo espaciado, y en algún sentido siempre desafortunado, de las realizaciones de ficción, sin las cuales es tradición considerar una cinematografía poco menos que inexistente. Esto ha llevado a denominar pioneros prácticamente a todos los cineastas hasta finales de los años 50, lo cual pone a dudar sobre los criterios que han sostenido esta atribución. En el caso de Edgar Anzola, sin embargo, el apelativo pareciera inevitable, pues abarca una multitud de actividades modernizadoras de la vida cotidiana en Venezuela, como el automóvil, el base ball y otros deportes, la radio, el disco, la publicidad y la divulgación científica y artística, en las cuales, como en el cine, jugó un papel de activista e incluso de experimentador.

Edgar Anzola fue adquiriendo fama nacional sólo en sus últimos años, de tanto aparecer de soslayo en algunos escritos sobre humorismo, en publicaciones aniversarias de las empresas Phelps, en investigaciones y entrevistas periodísticas de temas técnico-costumbristas, pero también, sistemáticamente, en todo tipo de trabajo testimonial e histórico sobre cine venezolano. Dibujante, escritor, actor, fotógrafo y cineasta, además de técnico, vendedor y deportista, no produjo sin embargo ningún escrito sobre las actividades en las cuales participó y mucho menos sobre sí mismo en particular. Su modestia algo desatinada no pudo ocultar del todo, finalmente, sus actuaciones, pero sí logró, a fuerza de minimizaciones y reticencias, oscurecerlas y confundirlas en las dimensiones, el carácter y las interrelaciones que pudieron tener.

Para quienes experimentamos un interés, e incluso cierta fascinación por la figura de Edgar Anzola como singular y complejo representante de un proceso sociocultural clave para la comprensión de la contemporaneidad venezolana, la aparición de un largometraje sobre él, por añadidura por quien, como su hijo Alfredo, dispone posiblemente de la mayor y mejor documentación sobre su vida, no podía menos que despertar la emocionada esperanza de encontrarse con la primera investigación especialmente dirigida a aclarar su personalidad y su actuación. Y bien, no ha sido así.

El misterio de los ojos escarlata tiene el mismo encantador hermetismo de un viejo álbum de fotografías familiares cuyos protagonistas hayan desaparecido hace mucho tiempo y, así, nadie pudiera contestar nuestras preguntas. Se trata de una escogencia y no del resultado inevitable de la materia elaborada, que consiste, naturalmente, en fotografías y fragmentos de películas de un pasado algo lejano. Se trata de una decisión, porque el cine documental ha probado desde hace tiempo que el "material de archivo" es susceptible de articularse en discurso histórico, más allá de la nostalgia e incluso totalmente ajeno a ella.

Sin embargo el problema no era fácil de resolver, y la primera dificultad la constituía la relación filial del biógrafo con el biografiado. Desde una posición tan profunda e inevitablemente afectiva, la decisión de asumirla en primer lugar es, a primera vista, la más honesta, pero dista de superar la problemática: al contrario, la complica, si con la misma honestidad se reconoce que el primer móvil de la biografía tiene como punto de partida obligado la idea de la importancia del ser amado, no para uno, sino para los otros. De otra manera, se hace **El espejo, Ocho y medio** o **Fanny y Alexander**, cuya subjetividad desgarradora y sublimada conduce además, como ya debería saberse, a la universalidad.

Transformando esta consideración en la pregunta de si **El misterio de los ojos escarlata** trae el discurso de un hijo, habrá que contestar que sí, pero de un hijo demasiado discreto, temeroso de hurgar, que limita la intimidad a una constelación de fotos irremediablemente mudas (cuyo ininterrumpido desfile inicial alcanza los 17 minutos) en virtud de la insignificante e insignificativa mención de nombres familiares carentes de connotaciones.

Esta característica reaparece en la respuesta a una segunda pregunta que interrogara sobre un enfoque sociocultural del discurso. En las alusiones familiares, el padre de Edgar, abogado y activo político conservador desde los años 90 hasta el final de su vida en 1928, sólo es nombrado para ilustrar el episodio de un accidente de viaje supuestamente premonitorio de las aventuras técnicas de su hijo. Lo familiar no aporta, pues, ningún tipo de ambientación, ni histórica ni social. Igual pasa con las innumerables relaciones interpersonales que se nombran, en su mayoría sin apoyo icónico evidente y, en el plano verbal, sin indicación de ubicación y papel social. Alfredo Anzola olvida que al patrón de su padre sólo lo conocen en esta tierra y, a Perico de los Palotes, en su casa, como se dice. "No resisto la tentación de ofrecer aquí el monólogo de Rafael Guinand" –conservado en uno de los discos pioneros producidos por Edgar Anzola–, dice Alfredo convencido de que nuestro glorioso actor y sainetista es pan comido para todos los venezolanos. Peor aun, recurre dos veces a unas preciosas grabaciones de la voz de Aquiles Nazoa hablando de Edgar, sin ni siquiera dar su nombre, como si los espectadores de la película fueran todos unos viejitos caraqueños de vocación cultural.

No se puede negar, sin embargo, que **El misterio de los ojos escarlata** puede ser un magnífico documento para un sociólogo agudo que persiguiera la configuración de la mentalidad de la clase dominante venezolana. En parte por las filmaciones de Edgar Anzola que incorpora y en parte –sugerimos– por el tratamiento a que Alfredo Anzola somete las imágenes. Repasemos todo el testimonio propiamente cinematográfico. En medio de la gracia frívola de los primeros fragmentos sobre los torneos de tenis, golf y beisbol y, sobre todo, la inauguración del Country Club (ejemplar aquí el comentario sobre la función ecológica del club), se deslizan apenas dos minutos del documental **Reverón.** Como se sabe, ésta es la única película de Edgar Anzola, entre las que se conservan, que tiene un valor intrínseco, cinematográfico y documental, de alto nivel. El actor que presta la voz al biografiado se precipita a informar que el entrañable amigo Armando Reverón fue el que lo hizo todo: qué filmar y cómo filmar. Como decir, yo no soy nadie, no tengo la culpa de haber pegado una. Una cita de Guillermo Meneses permite saber que Reverón era un gran pintor. La famosa escena en colores (de valor probablemente pionero) que el propio Alfredo rescató e incluyó en el cortometraje en que entrevistaba a su padre y reconstruía

Centro Nacional **Autónomo** de Cinematografía

EL PRIMER SIGLO 1895-1995 DEL CINE

Puerto Rico en Venezuela

Películas, Foros, Encuentros con directores

Seis películas

Linda Sara, 1994
Lo que le pasó a Santiago, 1989
La gran fiesta, 1986
Tango Bar, 1988
La guagua aérea, 1993
Cuentos de Abelardo, 1990

Tres directores

Jacobo Morales
Marcos Zurinaga
Luis Molina

Agosto 1995
Cinemateca Nacional

Más y mejor Cine para más venezolanos

ese documental, no aparece aquí, y uno se pregunta por qué no reutilizó todo ese trabajo tan importante en este largo. En contraste, sí incluye en su totalidad una espantosa peliculita realizada con toda inocencia en son de "mamadera de gallo" entre amigos, titulada **Ir por lana:** asombroso documento de la ociosidad algo costosa de la juventud "bien".

Es interesante, por cierto, que la longitud integral de **Ir por lana** venga a interrumpir la ilusión de que se profundice el aspecto cinematográfico de la personalidad de Edgar Anzola, después de haberse hecho la referencia a sus desaparecidos largos de ficción y haber ilustrado su labor de documentalista por encargo y no. Se trata del último cuarto de hora del **Misterio de los ojos escarlata**, donde se reúne la mayor cantidad de documentos fílmicos. Pero ni temas ni tiempo histórico parecen tener algún papel. Los primeros grandes trabajos modernizadores como diques y centrales eléctricas son borrados por el mencionado devaneo de niños mimados y una llamativa, involuntariamente humorística, conmemoración caraqueña del bicentenario de George Washington. Luego viene **La Gran Revista Militar**, perteneciente todavía al reinado de Gómez, y un bonito reportaje sobre la inauguración del Nuevo Circo, con la presencia de los micrófonos de la Broadcasting Caracas y musicalizado aceptablemente con la famosa pieza "Babalú".

La musicalización que se inicia aquí llama particularmente la atención. La producción de discos pioneros y el atractivo de esos bailables de moda, tan amados todavía, constituyen sin duda documentos con verdadera capacidad de entretenimiento, que no se podían desperdiciar. Lo curioso es que se introducen de manera continua, a partir de "Babalú", para acompañar los únicos documentos fílmicos de relieve histórico. Así, las primeras manifestaciones democráticas y pacíficas de los nacientes partidos políticos; el proceso de inscripción a las primeras elecciones populares en la historia del país; la llegada de la junta de gobierno presidida por Rómulo Betancourt flanqueado por Carlos Delgado Chalbaud y Marcos Pérez Jiménez –especie de trío shakespereano de la traición–, con la poblada controlada a duras penas por inexpertas "fuerzas del orden" y el marcial desfile en la Plaza O'Leary, tienen como único comentario el encadenamiento humorístico de "Maní", un fox-trot en inglés, "Piénsalo bien", "La Maricutana" y "Tengo una vaca lechera". La bonita conclusión del reportaje sobre el plano medio de un carrito de helados donde se precipitan los ciudadanos al desaparecer sus gobernantes, abre el cauce de "Rapsody in Blue" de George Gershwin, en cuya melancólica aura Alfredo introduce, con bellos acercamientos a las margaritas esparcidas por toda la calzada, una foto fija de su padre ubicado con el trípode frente al Bloque 1.

Esta penúltima secuencia recuerda mucho el corto del propio Alfredo Anzola **La fiesta de San Juan** (1971), cuya gracia, alimentada por la popularidad de la canción de Manuel Serrat "La fiesta" a la cual se articulaba, nos hizo encontrar una carga satírica contra los carnavales de las grandes ceremonias patrióticas oficiales, asaz consoladora en esa época. Aquí, el mismo esquema compositivo nos deja, en cambio, algo desorientados: ¿debemos reírnos de esa cantidad de venezolanos (qué pobres, que "humildes", qué ingenuos y desamparados se ven hoy) creyendo entrar en el nuevo, misterioso mundo de la democracia?; ¿o de la austeridad solemne que empollaba la trampa militar a los demócratas golpistas y novatos, el derrocamiento de Gallegos, el asesinato de Delgado Chalbaud, la dictadura de Pérez Jiménez?; ¿o simplemente debemos comprobar que todo eso fue hace mucho tiempo, y Caracas se ve pequeña y pobre y "provinciana"?; ¿o debemos entender que el venezolano vivió todo aquello como una fiesta salsosa? Ninguna de esta, hipótesis, para descargo de Alfredo Anzola, parece posible. Sin embargo, el minuto final de la película, donde este último presenta su propio nacimiento como final del cuento, arrojándonos de golpe al fondo de una falsa intimidad, lleva esa cierta indolencia familiar –o *nonchalance*– a un extremo que oscila entre el beato "no somos nada" y un "en el fondo me

Redacción: Ricardo Azuaga, María Gabriela Colmenares, Ambretta Marrosu, Marjorie Miranda, Alfredo Roffé, Wilmer Rojas.

Coordinador: Carlos Delgado.

Editada por la Sociedad Civil «Cine al Día». Depósito Legal PP-84-0232.

El valor del ejemplar de **Cine-Oja** es de **Bs. 100.00.** La suscripción por 10 números es de US$ 20,00 para otros países. La correspondencia debe dirigirse a «Cine al Día», Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas 1050-A, Venezuela.

La redacción no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas. La revista no se hace responsable de las opiniones o declaraciones contenidas en los textos firmados y tampoco está necesariamente de acuerdo con ellas.

Cine-Oja puede adquirirse en las principales librerías del país.

cine oja n. 27
agosto 1995

cine-oja

importa un pepino" que –cuestión de montaje– afecta sorpresivamente a todo el país.

En resumen, se trata de una biografía ininteligible para los extranjeros y para las nuevas generaciones, intrascendente para los viejos en buena salud, y moderadamente entretenida para los cultores de las emanaciones nostálgicas que se atribuyen (¡qué moda tan larga!) a cualquier registro audiovisual de más de quince años.

Ambretta Marrosu

El misterio de los ojos escarlata. Venezuela, 1993. *Produc. Guión y Dir.:* Alfredo Anzola con participación del Instituto Autónomo Biblioteca Nacional. *Dir. Fot.:* Hernán Toro. *Cám.:* Hernán Toro, Carlos E. Fernández. *Asist.:* Mariano Sánchez, Carlos E. Fernández, Félix Gherardi. *Mont.:* Luisa De La Ville, Olegario Barrera y Alfredo Anzola. *Intérpretes:* Elba Escobar, Kristina Wetter, Julio Mota, Eduardo Gadea Pérez, Chile Veloz. *Produc.:* Marianne Delon, Luisa De La Ville, Flavia Bálsamo, Iraima Vargas. *Asis. Dir.:* Luisa De La Ville, Flavia Bálsamo. *Son.:* Mario Nazoa. Grabaciones originales de Aquiles Nazoa, Rafael Guinand. *Voces:* Eduardo Gadea Pérez, Chile Veloz y Kristina Wetter. *Fotografías de:* Luis Toro, Juan Avilán, Edgar J. Anzola, Domingo Lucca.

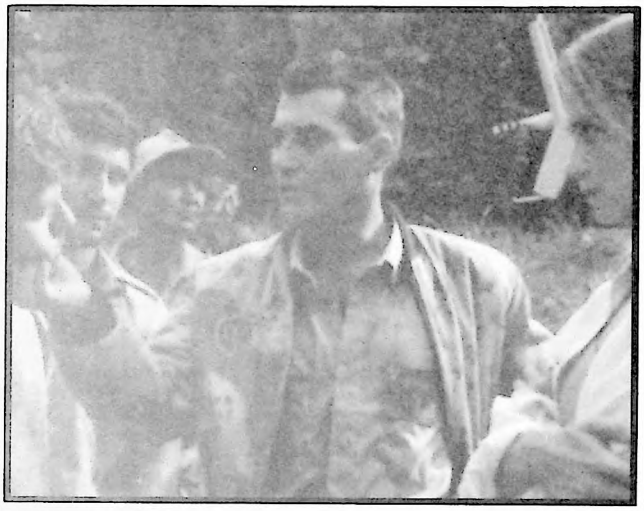
RORAIMA

Roraima es el segundo largometraje de ficción de Carlos Oteyza, cineasta con una extensa obra en el campo del cortometraje y el documental, que incluye **Siete notas** (1972), **Chuao, Cúa** (1978), **Santa Elena de Uairén** (1980), **Mayami nuestro** (1981), **La isla** (1982), **Macanao** (1989) y, más recientemente, **Isaías Medina Angarita** (1991), film de montaje portador de un discurso más bien oficialista. Su primer largometraje de ficción, **El Escándalo** (1987), se ocupó de un caso de espionaje en la industria petrolera nacional con una conclusión ubicable en el campo de la moral, más que en el de la política. **Roraima** representa el afianzamiento de la tendencia esbozada por **Un sueño en el abismo** (Oscar Lucien, 1991) en el panorama del cine venezolano. Esta corta introducción tal vez parezca demasiado neutral y periodística a los lectores de **Cine-Oja**. Sin embargo, nos permite ubicar a Carlos Oteyza en el panorama del cine venezolano y, al mismo tiempo, despachar brevemente lo que más adelante podría contribuir a desenredar un poco nuestro discurso.

Espacio, tiempo y narración

La historia de **Roraima** se desarrolla en el ámbito geográfico de la Guayana venezolana. Este paisaje tan familiar al espectador venezolano –bien por la vía de la experiencia directa o por el camino de la publicidad turística, así como a través de la representación fílmica, fotográfica, literaria, etc.– resulta irreconocible en el film. El "Roraima" del film no es el tepuy que aparece en los mapas de la Gran Sabana, sino un territorio más vasto, que parece abarcar esa Gran Sabana jamás nombrada durante la proyección, y sus zonas aledañas de vegetación selvática, como el Parque Nacional Canaima, el Cañón del Diablo -con todo y Auyantepuy, Salto Angel, Río Churún, y un largo etcétera. Todo convertido en un territorio imaginario bajo la potestad de los buenos amigos de las Naciones Unidas, encargados de preservar la integridad ecológica de la zona, que se halla amenazada por garimpeiros, turistas, fanáticos religiosos y fugitivos de la justicia. Esta tierra de nadie es un universo sin ley, refugio de perseguidos y criminales, donde impera la ley del más fuerte y sobreviven los más aptos.

Esto en cuanto se refiere a la construcción del espacio, la cual tiene su correlato en la dimensión temporal del film y, por supuesto, en la dinámica interna y externa de los personajes. Es posible que el espectador pierda la ubicación en lo que al tiempo fílmico se refiere. Las elipsis no son muy claras y, más que elipsis (síntesis temporales, omisiones de tiempo diegético en el discurso fílmico), parecen baches resultantes del paso abrupto de una secuencia a otra.



Roraima: en territorio extranjero.

Carlota, la protagonista, al desplazarse hasta Roraima en busca de su hermano, inicia un viaje interior del cual emerge purificada y en el cual experimenta un reencuentro consigo misma. El viaje interior está dado, en parte, por los flashbacks que nos muestran los recuerdos de Carlota sobre su infancia, su relación con su hermano y los motivos que lo obligaron a refugiarse en Roraima. Pero este procedimiento no es suficiente. El viaje externo, ese recorrido por el territorio salvaje y sin ley donde Carlota busca a su hermano, no aporta elementos que enriquezcan ese supuesto recorrido interior. No se da una dinámica progresiva con los personajes que la protagonista se encuentra en su recorrido, hasta el punto de que da absolutamente lo mismo que se los encuentre o no. Rita, Culman, Lou y el resto de los habitantes de Roraima no aportan nada al desarrollo de Carlota como personaje, que se da independientemente de ellos y de las situaciones que atraviesa. En Carlota no se da una transformación progresiva y propiciada por las pruebas que debe superar para conseguir su objetivo ni por su interacción con los personajes que la ayudan o la adversan. No hay paralelismo entre su "conquista" de un territorio inhóspito y la "conquista" de sus fantasmas interiores. La supuesta purificación la intuimos al final por su vestido blanco, su gesto afectuoso con el niño en el viaje por el río y su expresión de haber limpiado sus culpas.

Proposición ideológica: ecologismo y ambigüedad

Uno de los temas que trata el film está directamente relacionado con la preocupación de los países superdesarrollados por la protección del am-

biente en ciertas zonas del planeta, entre las cuales se encuentra la Amazonia. Preocupación algo hipócrita, como en el caso de los Estados Unidos, país que no se ha decidido a prohibir definitivamente y dentro de sus fronteras el uso de aerosoles, pero que pone fuertes trabas a la importación de gasolina venezolana, alegando que no cumple con las normas de protección ambiental vigentes dentro de sus fronteras.

En todo caso, ese territorio imaginario custodiado por un ejército de las Naciones Unidas, se refiere a un hecho que podría ser realidad en un futuro próximo. La Amazonia, pulmón del mundo, bajo la amenaza de ser arrasada y convertida en un desierto, podría parecerse a Roraima. Las Naciones Unidas, instrumento de la política exterior de los Estados Unidos, podrían ser encargadas algún día de su protección, a través de una fuerza armada multinacional.

En **Roraima** parece existir una débil intención crítica. El ejército de la O.N.U. es presentado como una fuerza corrupta, destructora, irrespetuosa del lugar que supuestamente protege. Su máximo jefe, Lou, es presentado como un ser cruel y sin escrúpulos, capaz de torturar y matar por fines inconfesables, no necesariamente relacionados con la conservación ambiental. Casi podría ser soldado de algún dictador suramericano. El hecho mismo de que Roraima sea un territorio sin ley otorga a esa fuerza su enorme poder y le permite moverse a su antojo. Podría argumentarse que, a pesar de esto, dicho ejército cumple en cierta medida con su cometido de protección ambiental. Pero todo esto es tremendamente ambiguo y la intención crítica que mencionamos arriba desaparece porque no está vinculada a un referente real. Sobre el problema del referente volveremos más adelante.

Proposición ideológica: huida a la naturaleza

No resulta tan ambigua la contraparte de esta visión, encarnada por la actitud de Diego, el hermano perdido de Carlota. El comportamiento de este personaje se propone claramente como un valor; se exalta su actitud de rebeldía frente a las leyes implícitas en ese territorio sin ley. En algún momento de la película Lou explica sus razones para perseguirlo: "Desobediencia, abuso de libertad. Aquí todos pueden hacer lo que quieran, pero nosotros tenemos que saber qué hacen, qué buscan, qué quieren. De S.S. no sabemos nada, por ahora. Es peligroso, incita a los nativos a desobedecer, es un mal ejemplo." Entonces, el valor máximo se encuentra en la libertad que asume el personaje en su contacto con la selva, una selva donde no existe normativa social, donde no hay represiones, donde se puede vivir de una manera "auténtica". Lou y las fuerzas de la O.N.U. son los únicos elementos represivos. Por esto, a pesar de su loable misión conservacionista, aparecen investidos de esa crueldad y esa falta de escrúpulos.

Este discurso de la huída a la naturaleza como búsqueda de una libertad y una autenticidad ausentes en la vida urbana no es nuevo en Oteyza ni en mu-chos otros. Algo de eso había en **Siete Notas**. Pero en este caso se halla extrañamente mezclado con otro tema, ya presente en **El Escándalo**. Se trata de la culpa, en un sentido estrictamente cristiano, tal como la experimenta Antonio Campos, el petroespía. En **Roraima**, el viaje interior de Carlota no es otra cosa que un itinerario por sus recuerdos en relación con su hermano, y estos recuerdos muestran episodios en los que ella frecuentemente lo humilla y lo descalifica frente a su padre. Junto a los recuerdos de la infancia, están los del crimen del cual Diego fue injustamente acusado. En una escena, Diego le pide a Carlota que interceda por él ante su padre y ella se niega. La "purificación" de Carlota es, entonces, una expiación de sus culpas en relación con Diego.

Ambas ideas, huída a la naturaleza en busca de libertad y expiación de la culpa, forman parte de la ideología que predomina en un amplio espectro de clases sociales que va de la clase media alta o baja a la burguesía más encumbrada. Esto explica que tanto el ingenuo estudiante comeflor como el turista adinerado, sueñen de vez en cuando con pasar el resto de sus días allá, en la selva, lejos de la violenta civilización urbana.

El referente ausente

En Roraima hay algo que nos inquieta, y que la relaciona directamente con **Un sueño en el abismo**. En ambas películas se da un manejo falso de elementos reales. El film de Lucien hablaba del mundo del montañismo y de una juventud venezolana cuyas iniciativas son arruinadas por un Estado insensible, todo dentro de un contexto urbano que podría ser Caracas. Pero lo hace de manera tal que, partiendo de elementos reales, se llega a un discurso falso y engañoso, insostenible hasta para quienes no admiten más referente que la lógica interna del film. **Roraima**, por su parte, tiene un referente geográfico concreto y familiar para cualquier espectador venezolano, pero lo desfigura y lo hace irreconocible. Toca temas directamente vinculados a los intereses del país, pero en lugar de ubicarlos en ese contexto concreto los lleva a un país imaginario donde pierden toda su fuerza. En una región caracterizada por la presencia de pueblos indígenas ampliamente conocidos por la mayoría de los venezolanos, y que cada vez más son víctimas de atropellos y humillaciones, inventa un pueblo indígena caracterizado según las convenciones del cine hollywoodense de aventuras. En resumen, como **Un sueño en el abismo**, utiliza elementos de la realidad para elaborar un discurso cuyo referente no tiene nada que ver con dicha realidad, ni siquiera por error.

Es posible que esta construcción tenga algo que ver con el hecho de que, en primer lugar, se trata de una coproducción y, en segundo lugar, con el mito de que para vender la película en otros países sea necesario eliminar cualquier referencia a un contexto evidentemente venezolano para dar impresión de "universalidad". Puede que entre en juego la intención de tratar una problemática personal. Sin embargo, creemos que ninguno de estos discursos es válido y que se trata de mitos que una y otra vez han sido derribados por películas como **Macu** o **Jericó**.

Toda obra de arte verdaderamente valiosa, desde las cuevas de Altamira hasta nuestros días, es un discurso sobre la realidad en su sentido más amplio. La diferencia entre el Balzac de **Papá Goriot** y el Kafka de **El proceso** se refiere principalmente a los códigos de representación y a la poética personal de cada uno. En el fondo, ambos autores toman como referente la sociedad concreta donde se desenvolvieron sus respectivas existencias.

Tal vez una teoría de los códigos como la que propone Umberto Eco en su **Tratado de semiótica general** pueda darse el lujo de hacer abstracción de la realidad como referente, por razones de pureza metodológica: el funcionamiento de un código, sin tomar en cuenta su participación en procesos comunicativos concretos, no puede explicarse por la relación entre los signos que lo integran y el mundo real. Pero el mismo Eco admite la pertinencia del referente dentro de lo que él llama "teoría de la producción de signos", ubicada un peldaño más arriba que la teoría de los códigos en lo que se refiere a su capacidad explicativa del fenómeno de la significación. En el arte, la decisión de negar o falsear este referente equivale a expresar una posición ideológica que excluye la posibilidad de una vinculación concreta entre la esfera de lo exquisitamente individual y el contexto más general -económico, político, cultural, social- que, en definitiva, establece los parámetros de nuestra existencia.

María Gabriela Colmenares

Roraima. Venezuela 1993. *Dir.:* Carlos Oteyza. *Guión:* C. Oteyza con la colaboración de Yajaira González y Oscar Lucien. *Prod.:* Yekuana Films C.A., Raidue, Radio Caracas Televisión, Cinesa, Wrangler de Venezuela, Foncine. *Prod. Ejec.:* Helena Bocco. *Fot.:* Hernán Toro. *Mont.:* Freddy Veliz. *Más.:* Alejandro Blanco Uribe. *Interpretación vocal:* María Rivas. *Son.:* Orlando Andersen, Edgar Torres. *Dir. Arte:* Diego Risquez. *Intérpretes:* Isabel Russinova, Daniel López, Stephen Ellery, Lupe Barrado, Umberto Buonocore, Doris Díaz, Hugo Márquez, Diego Risquez, Andrés Scull, Sophie Oteyza, Daniel Giandoni.

EN TERRITORIO EXTRANJERO

En territorio extranjero es, seguramente, la película venezolana de los últimos años con mayores ambiciones a nivel de la experimentación en el plano de la expresión; aunque, en términos no nacionales, el número de figuras retóricas no

En territorio extranjero: Roraima.

resulte alto. Una de las estrategias dominantes es la ruptura de la linealidad de la historia, con diversas variantes. El filme comienza con la escena de rigor que se repetirá al final y un prólogo atemporal en donde un narrador yecuana cuenta su mito de la creación; posteriormente se incluye la analepsis (*flash back*) de la matanza de los indios, pero las interrupciones más llamativas son las frecuentes intercalaciones de imágenes aisladas, o de pequeños grupos de imágenes, las más de las veces correspondientes a paisajes naturales –cielos con nubes aceleradas o lentas, tepuyes lejanos, cercanos o cubiertos parcialmente por nubes, vistas aéreas de grandes extensiones verdes, con o sin un río serpenteante, ondas en una superficie líquida rojiza, planos de detalles irreconocibles salvo la presencia de una gran mancha roja–, colocadas sin ninguna causalidad dentro o en los márgenes de escenas a las que sirven de adjetivación; pero también, en menor número, tomas del jefe yecuana o del mismo Hunter en fugaces apariciones. Es llamativa también, por su incoherencia estilística, la construcción de las dos escenas consecutivas del delirio de Hunter, la primera marcadamente objetivista, en la que la visión de los indios desaparecidos entra a cuadro entre la cámara y Hunter sentado al fondo, y extremadamente subjetiva la segunda, donde la cámara simula al personaje recorriendo estrechos pasos entre rocas. Hay otras estrategias de composición, bastante menos originales, como la recurrencia a las voces *en off*, dominando abiertamente la de Hunter y la introducción de otras debilite el recurso. Nunca se ancla el parlamento *en off* mediante alguna de las normales convenciones cinematográficas, dando la impresión de que se trata de un relato retrospectivo del personaje –"Era el 25 de abril de 1922...." o "Ahora comenzaba la verdadera pesadilla..."– sin que nunca se ubique en el tiempo o en el espacio el momento del relato. Los largos parlamentos *en off* también son utilizados, convencionalmente, para dar unidad a imágenes discontinuas, como pasa con el mito yecuana, o para integrar series alternas de imágenes como al final, cuando Hunter persigue y mata a Frost, el petróleo comienza a irrumpir a borbotones y tiene lugar la matanza de los indios, en un alternarse continuo de las tres series.

Por cierto que este último parlamento merece ser citado. Dice Hunter: "Sus dioses y sus pueblos serían barridos de la faz de la tierra y para el universo indiferente sería como si nunca hubieran existido. Nada había cambiado. Aquél sería también nuestro destino, condenados como estamos todos los hombres a la destrucción y el olvido. El recuerdo del canto (por cierto en este momento, por si acaso no se recuerde bien, ¡hasta se oye el canto!) me estremeció. Por fin las misteriosas palabras fueron claras y transparentes. Hablábamos el mismo lenguaje. Sentí la gloria de aquel instante. La suprema conciencia de que el bien y el mal eran la misma cosa. Las dos caras de la misma moneda. Y en los límites de esa ilusoria diferencia sólo reinaba la eterna estupidez humana". ¿Debe leerse que la diferencia entre el bien y el mal es una ilusión atribuible sólo a la eterna estupidez humana? ¿Y tal vez que al ser el bien y el mal la misma cosa entremos en la suprema conciencia, en el "estado de *jivanmukta*, vivir en un 'eterno presente' fuera del Tiempo"?

Es probable que Penzo haya intentado darle a su discurso una clave mística universalista. Otra de las razones de esta suposición es la abundancia de una música cosmicosa que ignora lo que es el silencio y de enunciados de corte trascendentalista. Destaca "Aquel monótono canto era más que elocuente. En él estaba oculto el verdadero mensaje... ¡Dios! Dios me perdone por no haber descifrado aquella oscura advertencia", donde se explicita al máximo la proposición de **En territorio extranjero**, pero también "El campamento lucía miserable, como si los esfuerzos humanos no fueran sino gestos vacíos frente a la naturaleza imponente", "Viéndolo morir comprendí la inutilidad de todo", "Nunca supe en favor de quién peleaban aquellos hombres. No importa tampoco. En este sitio todo parecía estar marcado por una violencia natural", etc. Además está la absoluta ausencia de referencias concretas a un lugar. Aún cuando el paisaje, el petróleo, los indios y los mestizos apuntan bastante claramente a Venezuela, el texto se niega a validar esta hipótesis. La tendencia a la descontextualización es común a varios filmes venezolanos recientes y **En territorio extranjero** la sigue. Ni siquiera los indios son auténticos. Dice Penzo: "Hay una escena donde se hizo un pastiche muy deliberadamente: cuando Frost llega a la aldea se ven indígenas de tres etnias distintas y cada una está tratada de acuerdo a sus características de indumentaria y conductas específicas" ("Encuadre" n. 44-45). Amén de las asociaciones muy codificadas propias de los paisajes que señalamos antes, de la intencionalidad de los nombres de los protagonistas –Hunter, el cazador, Frost, la escarcha, Constancia, Gavilán– y de tantos otros elementos como el caleidoscopio que regala Constancia al niño indio. El simbolismo, como siempre, va acompañado con detalles singulares en la construcción. Sólo que la completa falta de selectividad en esos detalles rompe la conexión con el nivel de la generalidad, rebajando el relato al plano naturalista: la forzada actuación de Ekvall (Hunter) cuando el personaje se desequilibra, ejemplificable en la forma de cortarse el pelo y la barba frente al espejo y el tono con que se dirige a Frost para pedirle informes; la infeliz referencia al pasado de Constancia ("Súbitamente comprendí su empeño en permanecer a mi lado. Recordé cuánto había sufrido por la incomprensión y dureza de su madre"); el discurso psicologizante cuando desvaría en el laberinto ("Puedes bajar desde Holborn...").

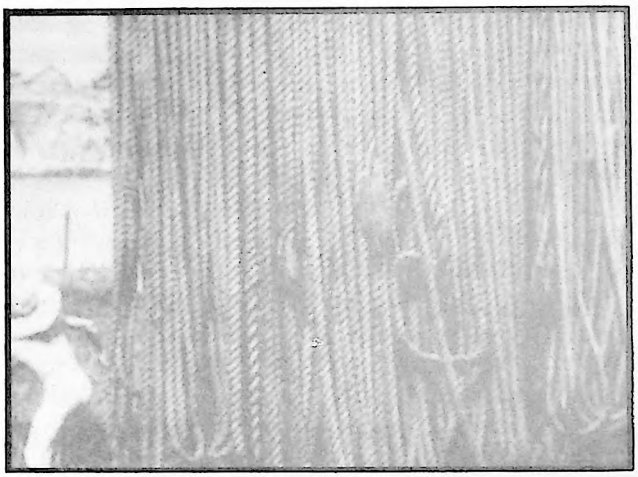
Hay otros casos más complejos, algunos de los cuales mencionamos a continuación. La "nueva novela", el Oulipo, y tantos otros productos de los generativistas –recordemos el extraño caso de Jardiel Poncela– constituyeron una vanguardia en la creación de una literatura de laboratorio. Pero no todo el catálogo funciona, no todos los que escriben sonetos son poetas, no basta la fórmula.

Después de la escena en que las tratativas por la tierra fracasan y la voz *en off* nos dice reiterativamente "en ese momento dio por terminada la conversación y comenzó a cantar", el jefe yecuana efectivamente comienza a cantar. Mientras lo oímos la imagen muestra siete tomas consecutivas, ligadas por breves disolvencias, en las que el personaje está cada vez en una posición distinta, casi sin cambios de eje o de escala. Probablemente Penzo quería producir una connotación de ubicuidad y atemporalidad, ese "eterno presente" que persigue como final último, pero la banalidad de la metáfora es tal, es un recurso tan ultracodificado, que toda tensión poética se pierde. Un caso similar, y hay muchos más, se da cuando Constance visita la aldea de los yecuana. Entra a la churuata y se pasea, mostrada en imágenes superpuestas ligeramente desenfocadas, en las que ella va como levitando en el espacio, y al fondo aparecen las imágenes de lo que a lo mejor ve, o de ella misma. Esta serie se corta abruptamente con la escena de la decapitación del mono y de la comida de sus restos. Constance sale de su sueño dorado, y entra a la cruda realidad. No se sabe qué significado tiene todo esto en el conjunto de la historia, pero el hecho es que finalmente Constance vomita hasta el alma. Se aleja corriendo y vomita, pero de su boca sale una sustancia tan pura y blanca, tan celestial que de nuevo se produce la mecánica de la intención de producir poesía, naufragada en la superficialidad del estereotipo. La abundancia de nubes y tepuyes como elementos cosmocómicos es otro de los tantos casos de la ausencia de una vena poética en un filme que busca una forma lírica. Y cuando al final el cura reza las oraciones fúnebres y la cámara retrocede, Gavilán aparece en cuadro, sonriendo mefistofélicamente y mirando fijamente a la cámara. Esta marca de emisor enciende la curiosidad semiótica del espectador. Pero en la toma siguiente vemos a Gavilán, en un plano más cerrado, poniéndose el sombrero y manteniendo fija la mirada hacia la derecha de la cámara, mientras entran a cuadro, tras él, gran número de presuntos obreros. ¿Se trata de lo que los americanos llaman un "cheat cut", no muy bien realizado? El hecho es que la curiosidad semiótica del espectador, a todos los posibles efectos connotativos, desaparece de golpe.

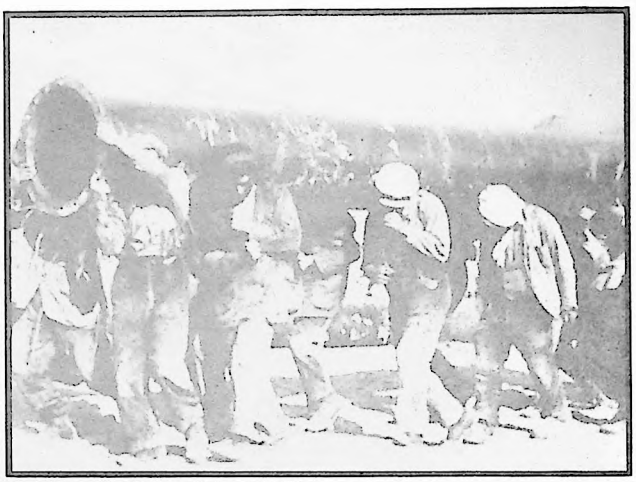
En el caso de **En territorio extranjero**, hay que valorar la voluntad experimental de Penzo en un medio como el nuestro, dominado por la tradición américo-mexicana. Pero aparte de algunos fragmentos donde se logra ir más allá del umbral de la banalidad, el resultado global se queda del lado de acá. Casi todo el tiempo se está en la duda de si el problema del filme se origina en una carencia de oficio o en una marcada confusión conceptual. Y este desequilibrio in-

Móvil pasional: inmigración pasional.

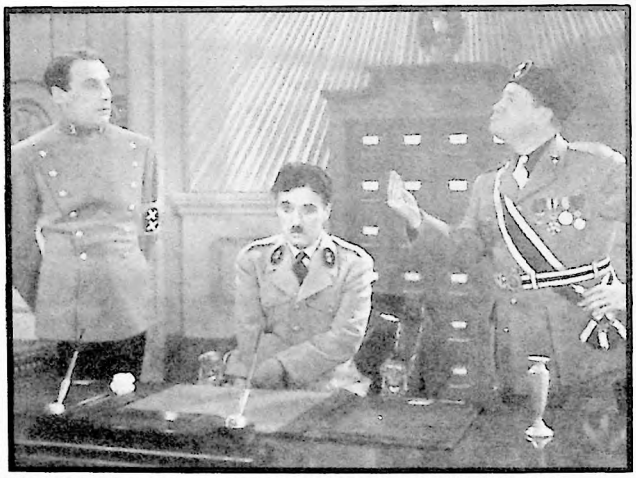
Los 100 años del cine



Serguei M. Eisenstein: **Stachka** (*La Huelga*, U.R.S.S. 1924)



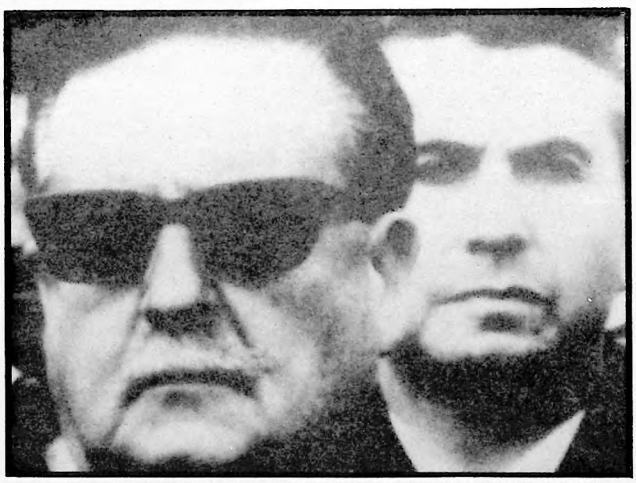
Joris Ivens: **Zuiderzee** (Holanda 1930).



Charles Chaplin: **The Great Dictator** *(El Gran Dictador,* E.E.U.U. 1940).

Luchino Visconti: **Vaghe stelle dell'Orsa** *(Atavismo impúdico / Sandra,* Italia 1965).

Santiago Alvarez: **79 primaveras** (Cuba 1969).



Patricio Guzmán: **La Batalla de Chile** (Chile-Cuba; I, 1975; II, 1976; III, 1978).

clina finalmente el cuerpo del filme hacia su sedimentación en el fondo olvidable de la historia.

Alfredo Roffé

El territorio extranjero. Venezuela 1993. *Dir.:* Jacobo Penzo. *Guión:* Jacobo Penzo y Frank Baiz Quevedo. *Dir. Fot.:* Gyula David. *Cámara:* Gioconda Berríos. *Más.:* Juan Carlos Núñez. *Dir. de Arte:* José Rodríguez. *Escen.:* Matías Tikas. *Casting:* Javier Mujica, Manuel Ferreira. *Son.:* Héctor Moreno. *Mezcla:* Amado Dehesa, Orlando Andersen. *Mont.:* Sergio Curiel. *Utilería:* Erasmo Colón. *Vestuario:* Cape Grillet. *Maq.:* Rita Pérez. *Script:* Carle Tuas. *Intérpretes:* Eric Ekvall, Steve Ellery, Maya Oloe, Daniel López, Manuel Ferreira. *Prod. Ejec.:* Livio Quiroz. *Dir. Prod.:* Consuelo Delgado.

MOVIL PASIONAL

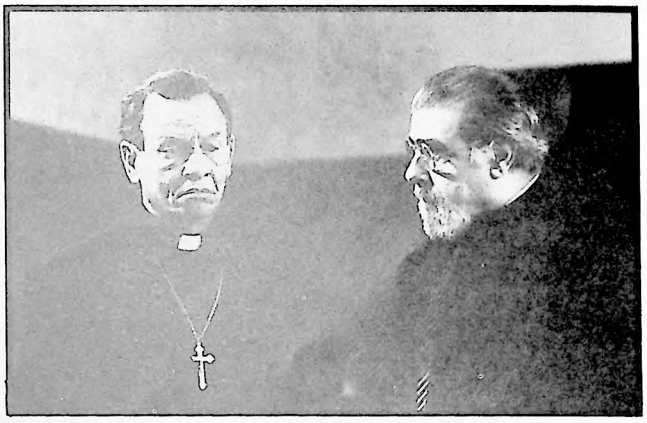
Quien haya seguido la trayectoria de M.W. se ha percatado, necesariamente, de una escalada inicial hacia el refinamiento formal a lo largo de una exploración de temas y contenidos vinculados más o menos profundamente a la vivencia y la cultura venezolanas de actualidad en cada uno de sus momentos. Incluso su estudio de nuevas posibilidades en la temática individual y burguesa que aquí se ha dado en llamar intimista, tenía claros vínculos con preocupaciones intelectuales relativamente generalizadas cuando se fue agotando en el cine nacional el ciclo de revisión de la experiencia político-social de los años 60. A partir de **De mujer a mujer**, sin embargo, el trabajo de W. pareció tantear un campo temático desvinculado de preocupaciones de índole cultural o política. Quizás buscando una comunión con otras colectividades, fue avanzando en el terreno de las emociones fuertes y algo viciosas de las páginas amarillas, de las pasiones sexo-mortales que sacuden, una tras otra, una vasta "opinión pública". Paralelamente, y en especial con **Con el corazón en la mano**, reculó algo a nivel del cuidado del oficio.

Móvil pasional entra, con las particularidades del caso, en este último grupo. Arrancando de un sonado y escalofriante crimen que se distinguió por la premeditación y la conspiración, el relato se centra en la figura del investigador policial intentando construir una patología "erotofóbica" que, en su evolución, parece llevar a un triunfo moral a los amantes criminales y, paralelamente, a la derrota del policía, como tal y como individuo condenado a la pérdida de toda clase de amor. Tanto las oscuridades de una trama bastante complicada como las múltiples alusiones a lugares y circunstancias lejanos en el tiempo y en el espacio, no encuentran el nivel expresivo que pudiera compensar las carencias referenciales. Si se siguiera la pista del crimen real, cometido en Venezuela por extranjeros y contra un extranjero (pero este carácter de sus protagonistas no se manifiesta en la película), se la relacionara con el origen húngaro del protagonista (con su correspondiente trauma bélico o político, vagamente señalado) y con el personaje del aguantador eurojudío (sospechoso sobreviviente al holocausto), se podría fabricar la hipótesis de la presentación de un submundo enfermizo de desarraigados y atormentados inmigrantes. Pero la ausencia de un mundo reconocible (Venezuela, por ejemplo) en el presente de la trama invalida esta hipótesis. Otra pista posible es la de género cinematográfico (obviamente de otras cinematografías), pues no faltan las referencias al policial psicológico-existencial. Pero éstas son insuficientes. La reconstrucción imaginaria del universo propuesto termina por hacerse imposible para el espectador, que finalmente queda sumido en la confusión, y emocionalmente inhibido a pesar de los muchos aciertos en la actuación, la iluminación y la ambientación.

(Al parecer, en el cine venezolano se están multiplicando los casos de **carencia referencial**, que podría considerarse como una nueva forma, tristemente sorprendente, de desarraigo).

Ambretta Marrosi

Móvil pasional. Venezuela, 1994. *Dir.:* Mauricio Walerstein. *Guión:* David Suárez y Mauricio Walerstein. *Dir. fot.:* Vitelbo Vásquez. *Mont.:* Sergio Curiel. *Más.:* Carlos Moreán. *Dir. de Arte:* Eva Ivanyi. *Intérpretes:* Orlando Urdaneta, María Rojo, Miguel Angel Rodríguez, Elvira Valdez, Hugo Márquez, Haydee Balza. *Prod.:* Diana Sánchez. E.M. Films, C.A. Tango Bravo Producciones. Parcialmente financiada por el Fondo de Fomento Cinematográfico de Venezuela.



Golpes a mi puerta: tocando a la puerta del cielo.

GOLPES A MI PUERTA

Una característica innegable de la religión es su estrecha vinculación con la política. En el **Antiguo Testamento** destacan los modos cómo fueron elegidos por Dios, reyes de la talla de Saúl, David y Salomón; y cómo, con la guía divina, enfrentaron conflictos bíblicos e ideológicos con los filisteos y otros pueblos que no eran el de Israel. Los **Hechos de los Apóstoles** narran, también, las acciones de estos hombres elegidos por Jesucristo, quienes intervinieron en diversas ocasiones para solucionar enfrentamientos políticos y asesorar a reyes y mandatarios. En nombre de Dios las Guerras Santas han devastado pueblos; aún en nuestros días, hallamos un claro ejemplo en el modo cómo los palestinos han sido desterrados y enviados a ese oscuro y pequeño espacio que es la franja de Gaza; o se han levantado grandes civilizaciones, como hicieron los musulmanes en España.

Latinoamérica no ha sido excluida de estas situaciones. Desde la conquista a "cristazos" que sufrieran nuestros grupos indígenas en el siglo XVI, este continente, eminentemente –y por fuerza– cristiano, ha sufrido o disfrutado de las imposiciones que rigen esta doctrina.

Sobre este aspecto, un asunto sumamente discutido, analizado y atacado ha sido la penetración en zonas indígenas por parte de los sacerdotes de las Nuevas Tribus. Del otro lado, está la manera como se ha expresado y manifestado la Iglesia en ciertos momentos críticos. Algunos sacerdotes, actualmente participan en las comunidades y luchan por sus logros, y en lugar de amenazar a los creyentes con el anatema y la perdición, los exhortan a la toma de conciencia y decisiones sobre el modo de vida en sociedad. En este sentido, un movimiento significativo y, sobre todo, revolucionario es la llamada Teología de la Liberación: aquella parte de la Iglesia que ha dejado de usar los hábitos y se ha integrado activamente a la lucha política –y por tanto, social–, de aquellos pueblos que buscan dignidad, seguridad y solicitan su derecho a la libertad.

Este ha sido un momento decisivo para la Iglesia católica en Latinoamérica. Por un lado, la Teología de la Liberación ha sufrido las críticas y el acoso del ala tradicional, y ésta a su vez, debe enfrentar las manifestaciones de apoyo que al nuevo movimiento han brindado ciertos grupos políticos, ciertos intelectuales, algunos gobiernos altamente impíos y, sobre todo, las manifestaciones de apoyo que han dado y recibido, de esta liberación, aquellos sectores del pueblo que padecen los rigores de la pobreza, la injusticia y el autoritarismo de gobiernos impuestos por las grandes potencias internacionales.

En su obra teatral **Golpes a mi puerta**, Juan Carlos Gené parte de esta situación, tratando de no emitir juicios ni inclinar demasiado la balanza, para hablar de los conflictos de conciencia y la solidaridad humana.

Ahora bien, entre las acepciones del término conciencia, están: *Sentimiento íntimo del deber // Ciencia innata del bien y del mal (...) Dícese de las obras hechas con solidez y sin fraude ni engaño.* Según un análisis filosófico, los hechos de conciencia son *inmediatos, personales (incomunicables e inviolables) e inmateriales.*

Esto viene al caso porque son precisamente hechos de conciencia los que deben enfrentar Ana y Ursula, las dos religiosas, personajes principales de la obra de Gené. Hecho interesante, además, porque el dramaturgo las despoja no sólo del hábito, sino del carácter etéreo e inalcanzable que suelen adquirir estos personajes cuando aparecen en ciertas narraciones. Ursula y Ana no son perfectas ni sabias, tampoco son magnánimas ni excesivamente rígidas en su cotidianidad. Gené las convierte, ante todo, en seres humanos. De ahí que, a pesar del movimiento teológico que la pieza recreaba y pese al momento histórico en el cual se estrenaba (comienzos de los ochenta: dictaduras militares en Latinoamérica; auge del movimiento religioso al cual hacemos referencia; inicio de grandes cambios sociales en todo el mundo), no resultaba, en principio, una pieza eminentemente política. Por el contrario, Gené colocaba a estas dos religiosas en un contexto que hasta ese momento parecía eminentemente masculino, y al introducir ciertos dejos de cotidianidad entre estos dos personajes, utilizaba la situación como elemento para explorar el alma femenina y finalmente, en el segundo acto, al enfrentarlas con su propia conciencia, creaba un conflicto humano y universal: Ana y Ursula, mujeres del pueblo, han optado por un modo de vida, peros sólo ahora deben enfrentarse con su nueva y verdadera conciencia, tienen que definir los límites hasta los cuales puede llevarlas esa elección y ellas optan por una decisión que debe ser, ante todo, inmediata, personal e inviolable.

El filme de Alejandro Saderman respeta, en muchos momentos con bastante rigidez, la esencia del texto teatral de Gené. En primer lugar, y esto tal vez resulte bastante obvio, está dividido claramente en dos partes como la obra se divide en dos actos. En segundo lugar, el gusto por lo teatral se manifiesta de modo constante, particularmente por la poca abundancia de locaciones, la austeridad de los escenarios (acorde también con la condición de los personajes) y el estilo seleccionado para los movimientos de cámara.

En la película, las primeras escenas funcionan, sobre todo, como informantes, contextualizan con eficacia los acontecimientos a desarrollarse. De esta manera, una situación que en la obra sólo puede ser comentada por los personajes, aquí se muestra en detalle y, con rapidez, el filme comienza a mostrar un punto de interés tanto narrativo como discursivo: el enfrentamiento entre la Iglesia y el poder militar y/o político. En seguida, con los primeros golpes a la puerta, penetramos al hogar de Ana y Ursula y comienzan a asomarse indicios sobre su relación. Ana, de más edad, tiende a proteger a Ursula, quien rechaza dicha protección por molesta y humillante. Aunque no haya lazos de sangre, Ana y Ursula se comportan como madre e hija. Tan es así, que en un pequeño acto de rebeldía, casi de soberbia, y sobre todo con una actitud que por momentos parece adolescente, es Ursula quien sale de casa a socorrer a Cosme pese a las protestas de Ana. Momentos antes, ésta ha dado muestras de su integridad, como madre y como religiosa, al colocar la fe ante el pensamiento, acto que, segundos después, estando sola, se vuelve contra ella misma al plantearse la duda por primera vez, en un monólogo con ciertas características teatrales, pero que, a través de la puesta en escena y el montaje, adquiere un ritmo y un carácter eminentemente cinematográfico.

La llegada de Pablo es el elemento que pone en peligro el orden del hogar. En principio, la situación incomoda a Ana, pero ante el temor, y sobre todo ante el dolor que le producen los recuerdos de cuerpos heridos y mutilados evocados por el joven, así como por las críticas –para Ana infundadas–, que éste le hace a la Iglesia, ella no pierde su entereza. Por el contrario, durante toda la primera parte de la situación es ella quien ejerce con seguridad su papel. Nuevamente la situación sirve para reforzar y demostrar el carácter decidido de la monja. Sin embargo, la llegada de Pablo es, ante todo, para la religiosa, la primera de una serie de presiones que se irán intensificando y multiplicando en el transcurso de la narración.

Ursula, obviamente, no es como Ana. Ana le ha advertido acerca de sus miedos, y éstos se ven claramente reflejados a su regreso a casa, cuando Ursula debe enfrentarse con las tropas militares y con el Alcalde Cerone. Esta aparición resulta también de gran importancia porque, a partir de este momento, la presencia, corpórea o no, de Cerone se transforma en otro factor de presión y en un elemento de acoso hacia las religiosas.

Antes de la llegada del Alcalde a la casa, hay un nuevo enfrentamiento entre las dos Hermanas, ahora mucho más intenso. Ursula blasfema, corrige a Ana y le recuerda que ambas están al mismo nivel en su orden, pero Ana sigue siendo fuerte, continúa imponiendo el equilibrio en un ambiente que, poco a poco, parece tender al caos. Así, mientras Ana recurre a la fe, a sus creencias y a las oraciones para soportar la situación, comenzando a pensar que la posibilidad de brindarle amparo al joven puede ser la señal divina que ha solicitado (aunque esta solicitud sea propia de una "generación malvada"), Ursula, sin conciencia de lo que realmente ocurre en su propia casa, comienza a desesperarse.

Justo cuando las religiosas se disponen a rezar, en un intento de Ana por recobrar la tranquilidad, vuelve a sonar la puerta: son los militares y Cerone, quien con su presencia, definitivamente real, hace real, a su vez, la inquietud y el caos que venía anunciándose. Con su salida no necesariamente desaparece su presencia y con el anuncio de Ana sobre el joven que tiene escondido, esa presencia vuelve a sentirse a través de la reacción de Ursula.

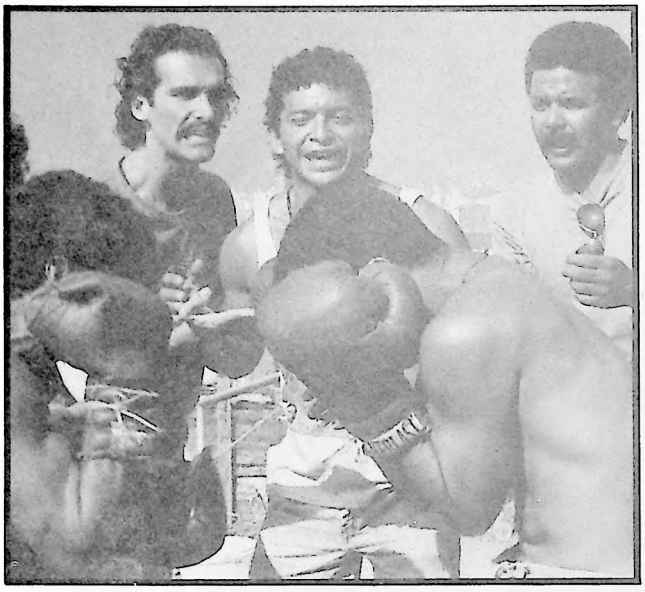
El transcurso del tiempo, que también se va convirtiendo en un factor de presión, es otro elemento importante dentro de la dramaturgia del filme. El modo como Saderman marca el paso de la noche al alba determina un logro narrativo importante; el tiempo pasa, el tiempo apremia, el tiempo es presión, y la marca en el texto es subrayada por la visita de Cerone al Obispo, pues aquél también apremia, también presiona y, además, comienza a perder la paciencia y se vuelve cada vez más obvio en sus amenazas. Con notable sutileza, el director, en toda esta primera parte –con lo antes señalado, con el sonido constante del reloj en casa de las religiosas, con el mismo sueño del cual disfruta Pablo–, va dejando notar la presencia del tiempo que, en la segunda parte, será un factor fundamental para la toma de decisiones y para el desenlace de la obra. Un punto que puede resultar elemental para la realización de un guión y para la creación de expectativas al que pocas veces se le ha otorgado el valor preciso en la cinematografía nacional.

Lo mismo ocurre con el contexto recreado mediante algunas tomas exteriores que destacan, a través de la persecución constante y la complicidad, la inseguridad que se vive en el interior de ese hogar o, si no, por medio de ciertos ruidos extradiegéticos y de algunas visitas (Cerone, Amanda y el Padre Emilio), poco a poco se va reforzando esa impresión de amenaza y peligro que se cierne sobre las monjas.

En su segunda parte el filme da un profundo vuelco. De la cotidianidad más absoluta –recreada en las conversaciones entre Ursula y Ana a la hora del Angelus, cuando se nos muestran claramente como mujeres al comentar sobre las sensaciones que les despierta el haber renunciado al amor de un hombre y a la maternidad, al reflexionar sobre la inquietud que le produce el muchacho que tienen en casa y finalmente a través del diálogo entre Ana y Pablo, quien parece haberse sensibilizado ante la caridad cristiana acompañado de una música notablemente sensiblera–, pasamos por corte abrupto, sin transición alguna ni fundido a negro sino a través de puesta en escena y montaje, a ese otro nivel de la obra. La selección que realiza el autor para marcar esa transición resulta en verdad acertada. No son necesarias las largas pausas que ralentan un ritmo que ya viene con cierta cadencia. Ahora, con el movimiento febril y feroz, los disparos, la sangre, el llanto de Ana, con los planos cortos y un montaje veloz, el cambio se produce con prisa, sin detenimientos, ya sin más pausas.

Y es que sin tener tiempo de reflexionar, Ana y Ursula cambian, se transforman y es precisamente ese cambio en los personajes, más que el aspecto formal o el modo como se suceden los acontecimientos, lo que diferencia una parte de la otra. Ana, más centrada que Ursula, ligeramente prepotente y sobreprotectora, se nos ha venido mostrando, por momentos, casi ingenua; Ursula tiende a la soberbia, es ligeramente caprichosa, y por eso mismo nos parece algo inconsistente, tendiendo a refugiarse en falsas verdades, por no decir mentiras, para darse fuerzas y mostrar un lado menos flaco. De pronto, según va avanzando la segunda parte, ellas van tomando conciencia de su rol en la sociedad donde actúan y de sus actitudes. No usar hábito,

El oportuno silencio: **Golpes a mi puerta.**



Fin de round: ¿y tiró la toalla?

durante mucho tiempo, no ha significado para ellas más que una orden a acatar; las actividades realizadas, si bien caritativas, no resultaban revolucionarias, y solidarias sólo en el sentido más simple de la palabra.

La puesta en escena, y en particular el movimiento actoral, demuestran esto claramente. Los acercamientos y alejamientos que se dan entre los personajes, junto con el modo como son mostrados por cámara esos acontecimientos (siempre en planos cerrados), ponen de manifiesto esas actitudes. Son notables los constantes abrazos y caricias entre ambas, ya sea en momentos de angustia, tristeza o alegría, así como el detalle con que éstos son fotografiados. Esta relación íntima, eminentemente física que el autor ha seleccionado para estos personajes dice mucho de ellos, y así lo explicita en la segunda parte la propia Ursula: hasta ahora, se han estado sosteniendo mutuamente; entre ambas han creado una barrera para no ver en toda su desnudez un mundo terrible y sórdido.

Es ahora cuando tienen conciencia de esto y de todo lo que las rodea: de la gente –los traidores– que antes no veían; de su condición de monjas –aún cuando no lleven el hábito–; del miedo que despiertan en el Estado –a pesar de sentirse tan indefensas–; y sobre todo, de su condición de mujeres del pueblo.

La puerta como elemento escenográfico también destaca este rasgo significativo del filme. En la primera parte, la puerta del hogar siempre permanece cerrada, resguardando la tranquilidad, impidiendo que ese mundo sórdido y terrible logre perturbarlas. Los golpes a la puerta son una amenaza, y según va avanzando la acción, cada nuevo golpe es más terrible. Primero es Severa, quien viene a pedir caridad y se le brinda, aunque por ella Ana deba escuchar frases que considera indebidas y que siembran la duda, y a pesar de que para socorrerla, Ursula tenga que salir hacia la inseguridad física que reina afuera; luego es la misma Ursula que regresa. Para ella es la vuelta a la tranquilidad, pero estando en la calle, Pablo ha llegado, y por tanto, para Ana, el regreso de Ursula es una muy particular amenaza que, casualmente, llega de afuera. Un tercer toque, esa misma noche, anuncia la llegada de Cerone con sus tropas, la amenaza verdadera, lo más real representado, en este caso, por la fuerza opresiva del Estado. Al día siguiente, con el alba, es Amanda quien toca la puerta, trayendo consigo la complicidad que implica toda traición e intriga. Un quinto visitante, el Padre Emilio, que debería significar tranquilidad, viene con nuevas presiones, esta vez por parte de la Curia, siempre imperturbable y política; y finalmente, un último golpe anuncia la quiebra total de esa estabilidad que se ha venido debilitando, los soldados traen consigo la muerte, la sangre, el caos del cual habláramos arriba. Curiosamente, sólo Pablo ha encontrado la puerta abierta y ha entrado sin tocar. Precisamente él, que es el ser en el cual Ana comienza tratando de ver una manifestación divina, pero que finalmente es el verdadero golpe que tumba el muro y las enfrentará con la realidad.

En la segunda parte, las puertas permanecen abiertas a la fuerza y traen consigo la realidad más brutal: torturas y ajusticiamientos. Las puertas ya no resguardan la intimidad –que se ha perdido–, ni mucho menos la cotidianidad –pues ésta parece haber desaparecido de todo el contexto–. Por el recinto donde están recluidas las monjas pasan y se dejan oír, impunemente, voces y personajes que, ahora sí, sin ningún tipo de sutilezas, las presionan para que mientan, para que traicionen.

Pero ¿traicionar a quién? No es al joven muerto, quien ha perecido defendiéndolas; tampoco a la sociedad que parece necesitarlas tanto. Esencialmente, Ana y Ursula son incapaces de traicionar su propia conciencia. Es en ese momento cuando la decisión de Ana se vuelve personal e inviolable, porque ahora Ana tiene conciencia. Sabe del papel que ha jugado, de su necesidad de ser igual a la demás gente del pueblo y sabe de lo importante que es la lucha que se ha venido desarrollando. Por eso no puede cerrar los ojos, porque sabe que la traición es consigo misma. De ahí viene, entonces, el profundo dramatismo adquirido por uno de los planos finales, cuando el Obispo le venda los ojos justo en el momento en que ella los tiene más abiertos: frente al mundo y al pelotón de fusilamiento.

Ursula, a su vez, es solidaria con Ana. Si al principio de esta segunda parte, sus afanes aún pueden sugerirnos algo de la terquedad inicial, no deja de ser cierto que también ella es consciente. Es consciente, sobre todo, del modo como están siendo utilizadas para lavar una culpa, para acallar el poder que ella misma representa. Por ello, como en el caso de Ana, su decisión resulta personal e inviolable. Y esta toma de conciencia, que lleva consigo un radical cambio de actitud, es la diferencia fundamental entre ésta y la primera parte de la obra.

Es entonces cuando el filme, tal como ocurre en la pieza teatral, adquiere un tono político en su discurso. Hasta ahora, ha venido recorriendo etapas. Primero, ha recreado un mundo femenino a través de dos personajes que, por su condición, precisamente han renunciado a aquello que la sociedad considera lo más femenino: el amor y la maternidad; luego las coloca, como dijéramos antes, en un contexto con predominio de lo masculino, de modo tal que la relación entre ambas permite un delicado reconocimiento de la interioridad de estas dos mujeres; y finalmente, al enfrentarlas a su propia conciencia, la narración, de manera inevitable, lleva a estos personajes a tomar una decisión política, aún cuando antes siempre se hayan mantenido al margen de ciertos acontecimientos.

Esto resulta claro si pensamos que cuando un personaje se plantea serios cuestionamientos acerca de sus roles sociales y morales, creándose así un conflicto humano, éste deviene universal. Pero si además dicho cuestionamiento lo lleva a un conflicto de conciencia, como es el caso que nos ocupa, éste resulta, ante todo, un discurso político donde la presencia divina puede o no perturbar al lector según lo determinen sus principios políticos y/o religiosos. En el caso de **Golpes a mi puerta**, y esto es sin duda un logro del filme, este proceso se da y resulta mucho más dramático, porque nunca es explicitado ni exteriorizado por los personajes en diálogos obvios y abundantes. Es el silencio de Ana y Ursula lo que evita que ésta sea una película excesiva y melodramática, y la hace efectiva en su narración y atractiva, quizás muy sugerente en su discurso.

Ricardo Azuaga

Golpes a mi puerta. Venezuela 1993. *Prod. y dir.:* Alejandro Saderman. *Guión:* Juan Carlos Gené. *Adaptación:* J.C. Gené y A. Saderman. *Fot.:* Adriano Moreno. *Más.:* Julio D. Escriván. *Mont.:* Claudia Uribe. *Son.:* Raul García, Víctor Luckert. *Cám.:* Jonny Semeco. *Dir. Eje.:* Antonio Llerandi. *Intérpretes:* Verónica Oddó, Elba Escobar, Juan Carlos Gené, José Antonio Rodríguez, Frank Spano, Ana Castell, Mirtha Ibarra, Eduardo Gil, Dimas González. Una coproducción ASP y Productora Cinematográfica ICAIC en asociación con Channel Four Televisión, con la participación de Foncine y el Conac.

FIN DE ROUND

Han pasado dos años del estreno de **Fin de round** y escribir una nota al respecto parece algo lunático. Pero no escribir nada, en una revista que sólo tiene dos compromisos –uno con el cine, otro con el cine nacional– sería mucho más desquiciado. La situación corresponde a como van las cosas en nuestro país –mal y a destiempo– y el argumento periodístico de descartar los asuntos "fríos" no tiene afinidad con una preocupación por la continuidad y la coherencia. Es más, si hay algo que perjudica el cine y su comprensión es la tendencia, hoy dominante, de considerarlo merecedor de atención apenas en el lapso fugaz de su lanzamiento comercial o, en el mejor de los casos, de su promoción alto-cultural. Todo esto no excusa ni el retraso ni la brevedad de esta nota y justifica, en cambio, que no se excluya, del repaso de nuestro cine que intentamos en cada número, una película significativa.

En el panorama reciente del cine venezolano, **Fin de round** significa, en efecto, la renovación de la propuesta de un tema. El tema de lo que se dio en llamar "la gente", entendiendo que ni la gente ni sus destinos individuales pueden reflejarse con cuatro brochazos sociológicos ni liquidarse con sangre o melodrama. Hay que hacer un alto, sin embargo, a este respecto, pues en esta película el esquema narrativo correspondiente al joven boxeador tiene mucho, justamente, de melodrama y, por eso y por la debilidad en la construcción del personaje, constituye la vasta zona ineficaz de **Fin de round**. Y

Zoológico: o bestiario.

¿entonces? Entonces, la banalidad de ese esquema, en el cual todas las piezas y los conflictos responden a las convenciones de un género cinematográfico desarrollado en primer lugar por el viejo Hollywood, encuentra un atenuante en la invención del fantasma, cuya pantomima hacia el final del film es un logro notable. Pero lo que cuenta es el contrapeso constituido por el núcleo popular centrado en el rancho, que marca una ventaja decisiva en el conjunto y convierte la película en una comedia popular, rica en invenciones, sorpresas e interpretaciones brillantes. Allí las creencias, las ambiciones y el sexo no son tanto ingredientes para sazonar una historia, sino acontecimientos, hilos de una trama de relaciones que van definiendo a los personajes. Estos se liberan del estereotipo del marginal a través de su diversificación, de la superación de lo "característico", y de la creación de una identidad humana que cruza transversalmente las clases sociales. Es este rasgo el que consideramos especialmente importante, y más en un país donde la diferencia de clases, totalmente aleatoria, no es sino una cuestión de dinero.

Esta óptica nos parece constituir la sensibilidad particular de Olegario Barrera y, a pesar de sus deslices sentimentales y de su irregularidad técnica y estilística, hemos apostado a él desde **Pequeña revancha** y resistido las desigualdades de **Operación billete, Un domingo feliz y Fin de round.** Ahora es cuando estamos preocupados: ¿sabrá llevar adelante su discurso cinematográfico, tan cálido, decente y necesario, después de haber realizado varios entre los más horribles y terribles "unitarios" para televisión?

Ambretta Marrosu

Fin de round. Venezuela, 1992. *Dirección:* Olegario Barrera. *Guión:* José Manuel Peláez y Olegario Barrera, basado en la obra de teatro de Rodolfo Santana. *Fot. y Cámara:* Mario García Joya. *Mont.:* Cacho Briceño. *Más.:* Alonso Toro. *Dir. Art.:* Cami García. *Intérpretes:* Karl Hoffman, Gisvel Ascanio, Guido Raúl Vasquez, Liscabel Noguera, Frank Spano, Alejandro Lugo, Yenny Noguera, Omar Moneillo, Gonzalo Cubero, Freddy Pereira, Mirtha Borges, Yanis Chimara, Juan Frankis, Tony Padrón, Moisés Correa, Romelia Agüero, Yenny Valdez. *Produc.:* Luis Felipe Betancourth. *Produc. Ejec.:* Delfina Catalá y Christian Castillo. *Produc. delegados:* Pastora Díaz (T.V.E., S.A.), Camilo Vives (ICAIC), Carmen Castillo (ANABASE) y Christian Castillo (ALTER Producciones). *Jefe Produc.:* Miguel Cárdenas. *Comp. Produc.:* Foncine. Alter Producciones Cinematográficas, Cine-Qua-Non, en coproducción con la Televisión Española, S.A.; el Instituto Cubano de las Artes y de la Industria Cinematográfica ICAIC y ANABASE FILMS, S.A., de Francia.

ZOOLOGICO

Una de las formas como podríamos definir el filme *Zoológico* (Fernando Venturini, 1992) es a través de la confusión: un grupo de personajes son entrevistados e interrogados sobre la vanguardia. ¿Qué es vanguardia?, parece ser el tema central de las preguntas.

Sin embargo, al escuchar (ver) las declaraciones no existe en ellas mayor consistencia. Ni en las individualidades ni en la selección del grupo.

A partir de esta observación se puede tratar de desarrollar un discurso sobre el filme. En principio, *Zoológico* es un documental bastante desarrollado que deja conocer a un grupo de artistas partiendo del presupuesto de que la vanguardia es esa vanguardia. Luego, trata de calificarla, definirla o de entenderla interrogando, precisamente, a los artistas. Una forma de acercarse al arte que puede ser interesante, reveladora, pero que, sobre todo, es la forma de acercarse al arte que se ha erigido como hegemónica en estos tiempos aunque, en muchos casos, las apreciaciones a las que se llega finalmente no son, necesariamente, las más acertadas ni las más objetivas.

De hecho, parte de la confusión proviene de la adopción de ese punto de vista. ¿Pretende, la película, ser objetiva en la presentación de esos personajes y ese ambiente? O por el contrario, ¿hay algún tipo de reflexión? Y de haberla, ¿qué tipo de interpretación es la que se nos presenta?

Estas son algunas de las preguntas de difícil respuesta luego del análisis. Se podría decir, en todo caso, que la intervención autoral se presenta sólo en los montajes alternos, tal vez en la manipulación de algunos registros que remiten, precisamente, a la vanguardia. Pero en todos los casos, esas intervenciones resultan bastante obvias, poco creativas, en el fondo, tradicionales. Tal vez, la selección y el tiempo que ocupa cada personaje pueda llegar a ser otra pista a seguir. No es gratuito, como criterio y como discurso, que la sección imagen esté conformada por tres artistas (Diego Risquez, Leonardo Henriquez y Fran Beaufrand) que casi no hablan, y sin embargo, gran parte de la película esté dedicada a la sección moda y a la música (presentando en la música a dos grupos de rock nacional –Sentimiento muerto y Desorden público–, y a dos comentaristas, Erika Tucker y José T. Angola).

Sin embargo, el problema fundamental estriba en la carencia. Carencia de reflexión, de conocimientos profundos del tema por parte de los entrevistados y carencia de reflexión, grandes limitaciones, por parte del autor.

En el primer caso, no deja de llamar la atención que los entrevistados –en su mayoría creadores con una obra conocida y que es mostrada por el filme– en ningún caso hablan de proposiciones artísticas o reflexionan sobre el valor o la función del arte. Sus intervenciones sobre la vanguardia, además, reflejan una apreciación bastante trillada. Es decir, según lo que expresa el grupo, la concepción de la vanguardia es la misma de hace cincuenta o sesenta años y, peor aún, es una concepción muy apegada a la vulgarización postmoderna: ser diferentes.

Lo lamentable es que, obviamente, eso no es vanguardia. La vanguardia, cuando trasciende, es porque tiene un origen y una razón de ser que va desde lo meramente estético a lo político. Toda vanguardia, ciertamente, va contra lo establecido, pero no por simple gusto. En la mayor parte de los casos, son reacciones contra el arte oficialista, burgués, de discursos vacíos y manidos. Son movimientos, agrupaciones de creadores, más o menos innovadores que, primordialmente, buscan un objetivo común. Pero cuando nuestros personajes hablan de su vanguardia simplemente afirman querer ser diferentes para ser ellos mismos. Y entonces habría que preguntarse, ¿es ese un objetivo? ¿a qué se refieren –ya que ellos no lo determinan– cuando hablan del gusto o del pensamiento dominante?

Por otra parte, no es lo novedoso exclusivamente lo que domina en la vanguardia. Las grandes rupturas se vienen realizando desde finales del siglo XIX y esa, precisamente, es la concepción de estos "jóvenes" artistas.

Lo más grave, por no decir lo más lamentable, es la fatuización del arte. Desde el hecho de elevar a esta categoría actividades como el diseño de modas o el diseño de interiores hasta la concepción de que debemos cambiar porque éste es un país aburrido y todo lo que se parezca a la realidad parece ser desagradable. Fatuización de la filosofía, banalización de los conceptos, desconocimiento absoluto de los procesos históricos y artísticos es lo que refleja la mayor parte de estas entrevistas.

Y esto nos lleva, nuevamente, al pensamiento burgués. Lo novedoso está fuera del país, donde la gente hace cosas, donde confluyen planteamientos de todas partes, y se puede ver todo sin necesidad de participar.

Por el otro lado, tenemos entonces al autor. Es poco lo que de él se puede decir. Pareciera que Venturini se limita a hacer el *who is who* de la vanguardia en Venezuela, mostrando, viendo, escuchando, pero sin realizar observación alguna, sin colocarse por encima o distanciarse del fenómeno expuesto. Por ello, hablar de toma de posición es difícil. Parece no haber mucha fe en lo mostrado, no es una película partidaria, ni es un manifiesto. Al final, parece decir, todo es moda.

Ricardo Azuaga

Zoológico. *Dirección:* Fernando Venturini. *Productora:* Casablanca Producciones, C.A. *Producción:* Carmen Helena Nouel. *Dirección de fotografía y cámara:* Hernán Toro. *Música:* Miguel Angel Noya, Vinicio Adames y Héctor Castillo. *Sonido:* Edgar Torres, Héctor Moreno y Orlando Andersen. *Montaje:* Fernando Venturini. *Intérpretes:* Diego Risquez y Leonardo Henríquez (cineastas), Fran Beaufrand (fotógrafo), Carlos Zerpa (artista plástico), Boris Izaguirre (escritor), Armando Piquer, Angel Sánchez, Kika Alcega y Julia Salazar (diseñadores de moda), Valentina Izaguirre (modelo), Erika Tucker (periodista), José Tomás Angola (productor de conciertos), Pablo Dagnino y Cayayo Sarmiento y Kaplis (integrantes de "Desorden Público"), Helena Ibarra (manager de "Sentimiento Muerto"), Vinicio Adames, Miguel Angel Noya (músicos), John Gornés y José Antonio Sánchez (diseñadores) y Carlos Plaza (editor de "Estilo"). 73 min.